



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA**

EVILLYN KJELLIN

**À sombra do tamarindo: Identidade, tradução cultural e gênero
em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto**

FLORIANÓPOLIS – SC

2014

EVILLYN KJELLIN

**À sombra do tamarindo: Identidade, tradução cultural e gênero
em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto**

Dissertação submetida ao
Programa de Pós-Graduação
em Literatura da
Universidade Federal de
Santa Catarina como
requisito para a obtenção do
título de Mestre em
Literatura.

Orientadora: Professora
Doutora Simone Pereira
Schmidt

FLORIANÓPOLIS – SC

2014

EVILLYN KJELLIN

**À sombra do tamarindo: Identidade, tradução cultural e gênero
em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Literatura e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 17 de dezembro de 2014.

Banca Examinadora:

Dra. Simone Pereira Schmidt
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Dr. Silvio Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Dra. Ilka Boaventura Leite
Universidade Federal de Santa Catarina

Dra. Claudia Junqueira de Lima Costa
Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Kjellin, Evillyn

À sombra do tamarindo: identidade, tradução cultural e gênero em o "O último voo do flamingo", de Mia Couto /

Evillyn Kjellin; orientadora, Simone Schmidt - Florianópolis, SC, 2014.

83 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura africana. 3. Pós-colonialismo. 4. Mia Couto. 5. Identidade. I. Schmidt, Simone . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Para as mulheres da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pessoa que eu mais amo nesse mundo; meu exemplo de integridade e generosidade.

Ao meu pai (em memória) por sempre acreditar em mim e ter me ensinado a viver de forma leve e sossegada.

À minha vó, Terezinha Mendes Kjellin (em memória), e ao meu vô, Hugo Kjellin, por me mostrarem na prática os valores e ensinamentos cristãos, aos quais eu devo minha formação como pessoa de bem.

Ao meu marido, Tiago Pattussi, por seu amor, cuidado e carinho de todos os dias.

À minha sogra e ao meu sogro, que são pra mim um porto seguro desde que nos conhecemos.

À Hellen Mello Pereira, minha amiga *ad aeternum*.

Às divas, Amanda Cadore e Letícia Giacomini, por sonharem ao meu lado com a realização deste trabalho.

Às queridas amigas Franciele e Tatiana por tudo.

À minha cachorrinha Amora, simplesmente por existir e por me proporcionar incontáveis bons momentos.

Aos(às) componentes da Banca Examinadora, em especial à professora Claudia de Lima Costa, por sua generosa conduta para comigo desde os tempos da graduação; e à professora Simone Pereira Schmidt, por acreditar na minha capacidade.

A Deus, “que no princípio criou os céus e a Terra”.

RESUMO

Pretendemos expor questões presentes no romance do moçambicano Mia Couto *O último voo do flamingo*, como identidade, tradução cultural e gênero. A intenção é propor discussões acerca desses temas tão pertinentes na contemporaneidade, sobretudo no que se refere aos países africanos que passaram pelo processo de colonização e apenas recentemente conquistaram a independência política. Assim, procuramos elucidar também alguns pontos fundantes da relação entre literatura e o contexto histórico em que esta foi produzida, pois essa relação suscita diversas análises. Para tanto, trazemos à baila alguns(mas) estudiosos(as) da cena literária africana de língua portuguesa e também autores(as) das teorias pós-coloniais e de gênero.

Palavras-chave: Identidade. Pós-colonialismo. Tradução Cultural. Gênero.

ABSTRACT

It is intended to expose issues in the novel the Mozambican Mia Couto *O ultimo voo do flamingo*, like identity, gender and cultural translation. The intention is to propose discussions on these topics as relevant in contemporary times, especially with regard to African countries that have gone through the process of colonization and just recently won political independence. So, I try also to elucidate some foundational points of the relationship between literature and the historical context in which it was produced, because this relationship raises several analyzes. To do so, bring to the fore some scholars of African literary scene of the Portuguese language and also classical authors of postcolonial and gender theories.

Keywords: Identity. Postcolonialism. Cultural Translation. Gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 CONTEXTUALIZANDO O ROMANCE	19
1.1 OLHARES DAQUI E DE LÁ: ESTUDOS SOBRE A OBRA DE MIA COUTO	19
1.2 INDEPENDÊNCIA DE MOÇAMBIQUE E A GUERRA CIVIL.....	23
2 TIZANGARA: IDENTIDADES, DESLOCAMENTOS.....	29
2.1 O OLHAR ETNOCÊNTRICO EUROPEU	35
2.2 MITO, TRADIÇÃO E ORALIDADE: “UMA TERRA ENGOLIDA PELA TERRA”	38
3 TRADUÇÃO CULTURAL	47
3.1 O NARRADOR: TRADUTOR E DESLOCADO	47
3.2 VIRADA TRADUTÓRIA	51
4 OS IMPASSES DO GÊNERO NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL	57
4.1 AS MULHERES DE TIZANGARA	57
4.2 PERSONAGENS FEMININAS E A COLONIALIDADE DO PODER	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	79

Não resisti. Regressei à minha velha casa, e ali, sob a sombra do tamarindo, me deixei afogar em lembranças. Olhei a imensa copa e pensei: nunca fomos donos do tamarindo. Era o inverso, a árvore é que tinha a casa. Se estendia, soberana, pelo pátio, levantando o chão de cimento.

[...]

O tamarindo mais sua sombra: aquilo era feito para abraçar saudades. Minha infância fazia ninho nessa árvore. (COUTO, 2006, p. 159)

INTRODUÇÃO

Sob o ponto de vista de países como Espanha, Portugal e Inglaterra, era fundamental obter colônias de exploração – para que dessa forma se garantissem como potências econômicas – e, ao final do século XIX, se intensificou ainda mais a busca por domínios no continente africano. A despeito de todo esse interesse, de acordo com Silva (2008, p. 85), “na metade do século XIX, a África era ainda um continente cheio de segredos para a Europa e as Américas, e eram relativamente poucos os africanos que sabiam alguma coisa sobre os europeus”. E até os dias de hoje, ao ouvirmos falar sobre África, comumente vem à cabeça uma série de imagens e noções preconcebidas. De certa forma, isso é o resultado imediato de uma construção social estereotipada realizada de maneira profunda em nossa formação histórica. Esse processo foi marcado intensamente por visões “racializadas” – Michael Banton (1979) – oriundas de um passado colonial escravista. No entanto, essas construções histórico-sociais não devem ser tratadas superficialmente, pois elas envolvem questões que vão além da diversidade da cultura e do espaço geográfico africanos.

Alguns elementos foram amplamente utilizados para a construção dessas concepções. Há uma vasta literatura que em suas raízes passou a construir a imagem do explorador branco dentro das

densas selvas africanas. Sob influência das primeiras viagens exploratórias ao continente realizadas por naturalistas no século XIX, foi criado um conjunto de personagens literários fictícios e que, nem sempre sutilmente, divulgavam a imagem do branco civilizador e do negro selvagem (representante desse africano imaginado) como seu oposto. Irrefutavelmente essa visão generalizada é fruto da arraigada política de colonização europeia.

Por terem sido submetidos, neste caso, ao império português, países de África, como Moçambique e Angola, tiveram suas economias, identidades, tradições solapadas. Não bastasse isso, os colonizadores extraíram além de tudo riqueza natural e mão de obra, como bem reitera Bauman (2005): “os alicerces do imperialismo da sólida era moderna eram a conquista do território com o propósito de ampliar o volume da mão de obra sujeita à exploração capitalista”. (p. 46)

Nesse sentido, inicio esta dissertação partindo da premissa de que os acontecimentos de uma sociedade e sua base econômica repercutem na produção literária, mesmo que não sejam os únicos fatores influentes, pois ainda que o autor não deseje, ele mostra em sua produção, independentemente de sua subjetividade, a sua classe, a sua sociedade. E isso é claramente evidenciado no conjunto da obra do autor do romance em análise.

Das inúmeras produções do moçambicano Mia Couto¹, o romance *O último voo do flamingo* é objeto desta pesquisa pelas várias possibilidades de pesquisa que oferece. No que concerne a essas possibilidades de pesquisa, ele foi selecionado levando-se em conta, primeiramente, nosso apreço pela história de Moçambique no contexto pós-independência, sendo que a crítica exposta por Mia Couto no livro, ainda no ano de 2000, data de sua publicação, faz jus à situação atual do país – a qual não passa por um período favorável quanto à questão do desenvolvimento socioeconômico.

¹ Dos vários autores moçambicanos contemporâneos, Mia Couto é o que mais tem se destacado na cena literária; recebeu inúmeros prêmios, e seus textos foram traduzidos para diversas línguas.

Assim, pretendemos analisar alguns complexos conceitos propostos em *O último voo do flamingo*. E é por serem complexos e por serem expostos num romance que o autor não poderia abordá-los diretamente – como o fazem os teóricos e historiadores –, mas sim metaforizados pela história de vida de seus personagens.

A narrativa de *O último voo do flamingo* se passa provavelmente em 1992, época em que o exército da ONU entra em Moçambique para acabar com a guerra civil constante entre os dois principais partidos políticos, Frelimo e Renamo, e tentar estabelecer a paz.

O romance narra a passagem de Massimo Risi pela Vila de Tizangara em Moçambique, na África. A vila é governada por administradores corruptos que lucram com a pobreza e a desgraça do seu povo. Risi é inspetor da missão de paz das Nações Unidas, o qual é incumbido de descobrir como e por que os soldados estão explodindo (aparentemente sem explicação) e para isso é acompanhado pelo personagem tradutor de Tizangara. Este é o narrador do romance, ao qual é imposta a tarefa de traduzir para o italiano os misteriosos acontecimentos. O estranhamento por parte de Risi aumenta à medida que ele entra em contato com os moradores da vila, pois, a seu ver, são quase sobrenaturais, assim como os eventos que acontecem naquele lugar tão diferente de todos os que ele havia visitado. Pelos moradores, foram elaboradas algumas hipóteses para tentar explicar a origem das explosões dos soldados, das quais restava somente o órgão sexual masculino e o capacete azul da ONU. Ao longo dessa empreitada investigativa, os personagens instigam o(a) leitor(a) a também querer descobrir qual era o mistério, no entanto nem ao final na narrativa conseguimos chegar a uma resposta conclusiva.

Para que se dê conta do objetivo – qual seja, propor discussões e análises sobre identidade cultural, tradução cultural e gênero –, a pesquisa foi dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo julgamos importante contextualizar historicamente o romance, bem como trazer algumas obras de relevo no que se refere à fortuna crítica da obra de Mia Couto.

O segundo, intitulado “Tizangara: identidades, deslocamentos”, trata de questões relacionadas à identidade cultural, entrelaçadas com o contexto histórico e social pós-colonial. Esse capítulo é embasado,

sobretudo, em textos fundamentais de Stuart Hall, Edward Said e do historiador José Luís Cabaço.

Tradução cultural é o tema do terceiro capítulo pelo fato de estar estreitamente ligado ao conceito de identidade cultural e, mais importante, por conta de o narrador do romance ser denominado tradutor sem nunca ter de fato traduzido uma palavra sequer ao estrangeiro.

Os aspectos que concernem ao Gênero no romance serão tratados no quarto capítulo, pois se percebe claramente que o autor dá voz à vivência das mulheres que também tiveram suas experiências atravessadas pela violência do poder colonial e patriarcal. Para tanto, nos darão base autoras como Amina Mama, Glória Anzaldúa, María Lugones, entre outras.

Portanto, nossa intenção é discutir identidade, tradução cultural e gênero tão bem enredados por Mia Couto. Esses conceitos manifestam-se na obra, de forma evidente, como consequência das significativas transformações que ocorreram em Moçambique, provenientes, por exemplo, dos malefícios de uma ocupação colonial e de suas inevitáveis imposições culturais.

É importante frisar que o romance de Mia Couto não foi submetido a uma análise histórica; porém, o que intencionamos foi usar a história como apoio para compreensão do texto.

1 CONTEXTUALIZANDO O ROMANCE

1.1 Olhares daqui e de lá: estudos sobre a obra de Mia Couto²

Mia couto atribui à atividade literária uma dimensão de resgate da memória e de desconstrução das invenções históricas e culturais, que também alimentam e legitimam o discurso do poder na sociedade moçambicana, bem como fundamentam alguma da recepção da obra do autor. (Ana Mafalda Leite)

Mia Couto nasceu em 05 de julho de 1955, na cidade de Beira, a segunda mais populosa de Moçambique. Desde cedo apresentou o gosto pela escrita, e com apenas 14 anos publicou seus primeiros poemas no jornal *Notícias da Beira*. No ano de 1971, mudou-se para Maputo, logo iniciando o curso de Medicina, o qual foi abandonado pelo escritor três anos depois.

Embora o autor do romance em estudo tenha iniciado sua formação acadêmica na área da saúde, encontrou seu lugar na ficção e é hoje um dos escritores mais conhecidos no que tange às literaturas de língua portuguesa. É autor de vários livros de narrativas curtas (crônicas e contos): *Cronicando* (1988), *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada* (2001), *O fio das missangas* (2003), *O país do queixa andar* (2005) e *Pensatempos* (2005); além, é claro, de inúmeros romances, como: *Terra sonâmbula* (1994), *A varanda do frangipani* (1996), *Vinte e zinco* (1999), *Mar me quer* (2000), *O último voo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada*

² Não elencamos a totalidade de produções sobre Mia Couto, tendo em vista os limites (de tempo e objeto) desta pesquisa.

terra (2002), *A chuva pasmada* (2004), *O outro pé da sereia* (2006), *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008) e a *Confissão da leoa* (2012).

Terra sonâmbula (1994), talvez seu mais conhecido romance, é considerado um dos doze melhores livros africanos do século XX. Além desses, escreveu um livro de poemas, *Raiz de orvalho e outros poemas* (1999), e narrativas infantis. Como se pode notar, o escritor percorre por entre vários gêneros literários. Por conta dessa diversidade literária, Mia Couto desperta os olhares da crítica especializada e também do leitor comum.

Dos olhares daqui, o artigo *Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos*³, de Carmen Lucia Tindó Secco, foi publicado em 2006 pela revista *Via Atlântica*, da USP, no qual a autora identifica a visão mítica e poética existente na obra de Mia Couto, bem como aborda os constantes neologismos, que denotam “o humor pela subversão de sentidos habituais”. Segundo a autora:

O discurso literário de Mia Couto tece uma rede intertextual e simbólica com os mitos e as crenças dos povos moçambicanos. Trabalha metaforicamente a linguagem e recria a língua portuguesa com os saberes e ritmos locais, efetuando construções morfossintáticas e semânticas inusitadas, que visam à recuperação de sentidos poéticos da vida, escamoteados pelos anos de longo sofrimento vivido por Moçambique. (SECCO, 2006, p. 72)

O livro *Mia Couto: espaços ficcionais* (2008), uma parceria entre Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Cury, com prefácio de Inocência Mata, apresenta um diálogo entre sete⁴ romances do

³ O artigo na íntegra está disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50041/54169>>. Acesso em: 01 out. 2014.

⁴ *Terra sonâmbula* (1994), *A varanda do frangipani* (1996), *Vinte e zinco* (1999), *O último voo do flamingo* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa* 20

escritor e fazem um panorama da trajetória literária de Mia Couto. Fonseca escreveu ainda o artigo *Imagens de nação em romances de Mia Couto* (2009); o capítulo “O insólito na cena literária: Mia Couto e Suleiman Cassamo”, presente no livro organizado por Rita Chaves e Tânia Macedo, intitulado *Passagens para o Índico: encontros brasileiros com a literatura moçambicana* (2012); e também o capítulo *O último voo do flamingo*, que faz parte de *Mia Couto: o desejo de contar e de inventar* (2010), um compêndio de ensaios reunidos por Fernanda Cavacas, Rita Chaves e Tânia Macedo.

Especificamente sobre a obra de Mia Couto, juntamente com Fernanda Cavacas, Rita Chaves e Tânia Macêdo organizaram *Mia Couto: o desejo de contar e inventar* (2010), no qual as colaborações denotam a percepção de cada autor(a) sobre um romance, um problema, um tema ou um aspecto da contundente obra de Mia Couto. Os ensaios foram produzidos por doutorandos(as), professores(as), estudiosos(as), e indicam estar reunidos por conta da afinidade que possuem com o escritor ou com sua obra. O título desse compêndio faz referência ao livro de contos de Mia Couto *Vozes Anoitecidas*, publicado pela primeira vez em 1986, no qual, em um dos contos, há esta poética passagem:

O que mais dói na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de serem outros. Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes. Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas do meu voo de escrever. **A umas e a outras dedico este desejo de contar e de inventar.** (COUTO, 2013, grifos nossos)

chamada terra (2002), *O outro pé da sereia* (2006) e *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008).

Mais uma publicação sobre o escritor moçambicano resultante da parceria entre Chaves, Macêdo e Cavacas é *Mia Couto: um convite à diferença* (2013), cujo tema principal é a diversidade com que atua Mia Couto: romances, contos, crônicas, poesia e a produção infantojuvenil são abordados por pesquisadores(as) de várias instituições oriundas de países africanos, europeus e americanos; além disso, o livro traz contribuições de colegas escritores do autor.

Dos olhares de lá, o bastante citado em pesquisas acadêmicas *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudo sobre literaturas africanas* (1998), de Ana Mafalda Leite, traz análises que enfatizam a questão do neologismo e da oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa. Nessa reunião de ensaios, Leite faz menção a alguns textos de Mia Couto, e o que mais nos interessa para este trabalho é *As personagens-narrativa de Mia Couto, um exemplo para começar: o personagem-tradutor de mundos*. Neste, a autora aborda a construção estrutural do personagem tradutor de *O último voo do flamingo*.

Fruto da tese de doutoramento de Elena Brugioni, *Mia Couto: representação, história(s) e pós-colonialidade*, com prefácio de Ana Mafalda Leite, apresenta seis eixos temáticos acerca de algumas produções de Mia, entre os quais o mais relevante para este trabalho é *Fisionomias literárias e paradigmas críticos: uma leitura de O último voo do Flamingo*, cuja ênfase é dada a aspectos como oralidade, ironia e estrutura narrativa da obra coutiana.

Em artigo publicado pela revista *Scripta*, intitulado *A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto*, Inocência Mata destaca a confluência da oralidade na escrita do autor moçambicano:

Se a língua é um veículo privilegiado de dominação, é também um veículo de libertação. Em Mia Couto a artesanaria do verbo é aliada de uma reflexão histórica, político-social e ideológica. Essa artesanaria é exemplo da criatividade e inventividade linguísticas de literaturas que querem afirmar sua diferença com relação ao colonizador. (MATA, 1998, p. 2620).

No que tanger aos trabalhos acadêmicos, vale mencionar a tese de Ana Cláudia da Silva, que posteriormente à defesa foi publicada pela editora da Universidade Estadual Paulista, com o título *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto*. Nesse estudo, o que nos chama a atenção para o momento é o capítulo “A fortuna crítica de Mia Couto no Brasil”, em que Ana Claudia da Silva investiga como o autor vinha sido lido no país através de trabalhos acadêmicos de 1994 a 2010, ano de conclusão da tese. De seu estudo, é importante frisar que Silva faz uma pesquisa minuciosa, na qual menciona orientadores, instituições, temas, entre outros aspectos, por meio de quadros bastante didáticos e objetivos.

De acordo com Silva (2010), a obra de Mia Couto contava até 2010 com 42 trabalhos de pesquisa desenvolvidos em instituições de ensino superior no Brasil. A autora da tese afirma que grande parte dessa produção foi colhida por meio de pesquisa eletrônica no banco de teses da Capes e nos *sites* das bibliotecas universitárias.

A tese *A poiesis da nação em Mia Couto: fragmentos de um olhar*, de Branca Cabeda Egger Moellwald, foi publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina em 2009. Em seu estudo, Moellwald analisa as formas de representação da nação moçambicana na literatura de Mia Couto, com base em três dos seus romances: *Terra sonâmbula*, *A varanda do frangipani* e *O último voo do flamingo*.

Vale frisar que Mia Couto está cada vez mais presente em pesquisas e discussões acadêmicas, uma vez que sua obra desperta inúmeras abordagens – que vão desde a relação dos miúdos com os mais velhos passando pela importância da oralidade até a situação de Moçambique após a independência do país.

1.2 Independência de Moçambique e a guerra civil

Não tínhamos entendido a guerra, não entendíamos agora a paz. (COUTO, p.110)

É no período pós-guerra que se desenvolve o romance, com isso é interessante introduzirmos algumas informações acerca de como se iniciou a tragédia da guerra civil moçambicana.

A partir da década de 50 do século XX, as mudanças políticas e a crise do regime de Salazar levaram a várias reformas políticas e econômicas nas colônias, como aconteceu em Moçambique. O novo modelo de colonialismo português introduziu formas que impediam o desenvolvimento da população, quem em sua maioria pertencia à classe trabalhadora da agricultura ou do comércio.

Na década de 1960, diversas manifestações contra o domínio colonial foram feitas no país por meio da literatura, da arte e de greves de trabalhadores rurais. Essas manifestações tomaram proporções maiores e mais radicais com o desenvolvimento dos movimentos nacionalistas armados, como a Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) que, fundada no exílio, iniciou a luta armada pela libertação nacional de Moçambique a partir de 1964. Sua estratégia era a criação das “zonas libertadas”, áreas do território moçambicano fora do controle da administração portuguesa. Assim, os revolucionários criavam seu próprio sistema de administração, como se fosse um Estado dentro de outro.

O combate aconteceu oficialmente a partir de 25 de setembro de 1964, com o ataque ao posto administrativo de Chai, em Cabo Delgado. O conflito contra as forças coloniais se expandiu para outras províncias como Niassa e Tete e durou cerca de 10 anos. Assim que as forças revolucionárias assumiam um território, elas estabeleciam as zonas libertadas, para garantir bases seguras e vias de comunicação.

A guerra teve fim com a assinatura dos Acordos de Lusaka⁵, em setembro de 1974. Nesse período foi estabelecido um governo

⁵ Os Acordos de Lusaka foram assinados em 7 de setembro de 1974, em Lusaka, capital de Zâmbia, entre o Estado Português e a Frelimo, movimento

24

provisório composto por representantes da Frelimo e do governo português, para enfim, em 25 de junho de 1975, ser proclamada oficialmente a Independência Nacional de Moçambique. Com isso a Frelimo transformou-se em um partido político, de caráter ideológico marxista-leninista, que objetivava restituir ao povo moçambicano os direitos que lhe tinham sido negados pelas autoridades coloniais: “a revolução moçambicana é dirigida em grande parte por marxistas, mas marxistas que são ferozmente patriotas, independentistas, e que mantêm – face à URSS e à sua política planetária – uma distância crítica.” (ZIEGLER *apud* CABAÇO, 2009, p.314). Assim, o governo da Frelimo iniciou a construção de uma economia socialista, a qual procurava abolir as estruturas de opressão e exploração coloniais, obter uma economia independente e edificar uma democracia popular.

Após a independência e com o término do “apoio” português, o país começou a passar por sérias dificuldades. Nessa época, Moçambique tinha cerca de 90% da população sem domínio da cultura escrita vigente no país; além disso, empresas e bancos portugueses procederam ao repatriamento do ativo e dos saldos existentes, criando assim um rombo na economia moçambicana.

Tão almejada pelo povo moçambicano, a independência deu maiores proporções a um conflito aberto que culminou quase que instantaneamente num desastre: a Guerra Civil Moçambicana, ou Guerra dos 16 Anos, que provocou a morte de mais de um milhão de pessoas e quatro milhões de deslocados, degenerando a já então frágil estrutura do país.

Após 25 de junho de 1975, alguns militares portugueses e ex-integrantes da Frelimo instalaram-se na Rodésia (hoje Zimbábue), país

nacionalista que desencadeou a Luta Armada de Libertação Nacional, com o objetivo de conquistar a independência de Moçambique. Nesses acordos o Estado Português reconheceu formalmente o direito do povo de Moçambique à independência e, em consequência, acordou com a Frelimo o princípio da transferência de poderes, ou seja, transferência da soberania que detinha sobre o território de Moçambique. No âmbito dos mesmos acordos foi igualmente estabelecido que a independência completa de Moçambique seria solenemente proclamada no dia 25 de junho de 1975, data que coincidiria, propositadamente, com o aniversário da fundação da Frelimo. (Disponível em: <<http://www.aemo.org/OAcordodeLusaka.htm>>. Acesso em: 13 out. 2014)

africano que enfrentava uma independência mundialmente não reconhecida. Com princípios de unidade e aliança, Moçambique resolve aplicar por completo as sanções decretadas contra a Rodésia, fechando as fronteiras, os portos, as linhas de caminho de ferro e estradas aos produtos exportados e importados deste país. Sobre essa postura de os integrantes da Frelimo manterem a união, Cabaço (2009, p.297) afirma: “em face da natureza multiétnica e multicultural da sociedade moçambicana, o esforço da unidade foi concentrado nos princípios e objectivos da luta e tornou-se princípio subjacente a todos os valores teóricos da Frelimo”.

Pouco tempo depois, além de intensificarem os ataques contra estradas, pontes e colunas de abastecimento dentro de Moçambique, os rodesianos ofereceram aos dissidentes moçambicanos espaço para formarem um movimento de resistência – a Resistência Nacional Moçambicana, Renamo – e criarem uma estação de rádio usada para divulgação de preceitos antigovernamentais.

A Renamo, até 1980, persistiu em seus ataques a comunidades e infraestruturas sociais em Moçambique, instalando minas terrestres em várias estradas, sobretudo nas regiões mais próximas das fronteiras com a Rodésia. Isso teve um peso enorme na desestabilização da economia, já que não só obrigou o governo a concentrar importantes recursos num dispositivo de guerra, mas principalmente porque levou à emigração de milhares de camponeses para as cidades ou países vizinhos, diminuindo assim a produção agrícola.

Por conta dos graves problemas na economia moçambicana, o governo assinou, em 1987, um acordo com o FMI e o Banco Mundial. A guerra, porém, só findou (sob o amparo da Igreja Católica) em 1992 com o Acordo Geral de Paz, assinado em 4 de outubro, em Roma. Moçambique então solicitou a ajuda da ONU para a desguarnição das forças armadas. Os tantos anos de luta resultaram num país devastado pela fome e pela miséria, sobrevivendo do auxílio internacional.

Nos anos 90 muita coisa ou quase tudo ruiu. O projecto, os ideais. O sonho moçambicano ou aquilo que advinha da quimera que a revolução nos permitiu viver. O aluir das ilusões colectivas e

coletivizadoras que a independência instaurara arrasta-nos para a lama do desespero. (SAÚDE, 2008, p. 227)

O último voo do flamingo tem como cenário exatamente esse momento de Moçambique, em que a população tenta de inúmeras maneiras se reerguer. Ao longo da descrição da vila de Tizangara, ainda é possível encontrar vestígios da violência da guerra, como pode ser percebido, por exemplo, na descrição da pensão em que se hospedou Massimo Risi: “na fachada havia ainda vestígios dos tiros. Buraco de tiro é como ferrugem: nunca envelhece. Aquelas ocavidades pareciam recém-recentes, até faziam estremecer, tal a impressão que a guerra ainda estivesse viva” (COUTO, 2006, p. 35). Nessa passagem do texto, não fica claro de qual guerra foram deixados esses resquícios, porque foram inúmeros os conflitos. No entanto, a percepção do legado dessa violência assume-se como algo que denota a visão negativa acerca do espaço dilacerado em que habitam os moradores da vila.

De acordo com o viés historicista de Pina Cabral, esse dilaceramento – ou seja, a não recuperação – do país teve uma de suas origens na in experiência de ser realmente uma nação, sem os domínios do colonizador: “É que nada tinha preparado o povo moçambicano para se sentir moçambicano. Essa identidade nacional que queriam impor não tinha quaisquer outras raízes que não fosse a rejeição universal da dominação colonial branca: a “nação”, por isso, tardava a emergir!” (CABRAL, 2005, p. 237). Com isso, fica evidente o quanto a dominação europeia “fez a sua parte” para que a África se mantivesse por muito tempo um continente desmantelado, sem rumo, sem Sul⁶.

⁶ Aqui fazemos referência aos estudos de Boaventura de Sousa Santos em *Epistemologias do Sul*, organizado por ele e Maria Paula Meneses. Nessa obra de grande relevância para as ciências humanas, o centro da questão sociológica e filosófica abordada no conjunto de textos que compõem o livro propõe (entre inúmeras contribuições) um redimensionamento do valor social para além da influência monopolizadora do pensamento europeu. De acordo com Santos (2010), “uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul”. (p.508)

Dessa forma, o pós-colonialismo não pode ser compreendido simplesmente como uma sucessão cronológica em que os problemas coloniais foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos, mas como um disseminador de múltiplas temporalidades. Os problemas do colonialismo, tais como a exploração, a marginalização, a opressão e o subdesenvolvimento passam a persistir enquanto resquícios que, regidos e transformados por processos de continuidade e ruptura, acabam por configurar um cenário neocolonial.

2 TIZANGARA: IDENTIDADES, DESLOCAMENTOS

Quando me propus a afrontar a questão da(s) identidade(s) em meu país recordei a sabedoria do povo lugbara que reforçava a minha convicção de que o estudo dos processos identitários na África exige uma abordagem diacrónica, buscando, na História, os fundamentos do que condiciona o processo de construção da(s) identidade(s) no presente. (CABAÇO, 2009, p.325)

As nações ocidentais modernas foram centros de impérios e de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre a cultura dos colonizados (HALL, 2005, p. 61). Partindo-se dessa afirmação, será possível entender um pouco a identidade dos moçambicanos, tomada em *O último voo do flamingo* como uma expressão simbólica da realidade, a qual representa um entrelaçamento entre o moderno e a tradição.

Sobre o tema “identidade cultural”, tão contemporâneo, há uma vasta literatura, sejam romances ou textos teóricos, que reflete sobre a questão da diferença quando discutimos identidade. Autor fundamental nas teorias pós-coloniais, Stuart Hall (2006, p. 95) questiona: “se o momento pós-colonial é aquele que vem *após* o colonialismo, e sendo este definido em termos de uma divisão binária entre colonizadores e colonizados, por que o pós-colonial é *também* um tempo de ‘diferença’”?

Para tentar entender esse instigante questionamento, há que pensarmos em identidade cultural como o resultado constante das relações com a diversidade, isto é, não há identidade que não seja híbrida; e com isso não se quer dizer que uma comunidade seja híbrida somente por conta de sua composição racial mista, pois segundo Hall (2006, p.71) “o hibridismo trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua

indecidibilidade”. A fim de se discutir acerca desse conflito entre identidade e diferença, é essencial que se supere o maniqueísmo de oposições binárias como colonizador–colonizado, ocidente–oriente, pois entendemos que a identidade se constrói também por contraste e, portanto, não pode ser afastada da marca da diferença. Isso significa que não podemos entender os dualismos como entidades fixas, encerradas ou mesmo fechadas:

Os discursos críticos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético que não recusem ou neguem a outridade (alteridade) que constitui o domínio simbólico das identificações psíquicas e sociais. A incomensurabilidade dos valores e prioridades culturais que o crítico pós-colonial representa não pode ser classificada dentro das teorias do relativismo ou pluralismo cultural. (BHABHA, 2007, p. 242)

Levando em conta a afirmação de Bhabha, podemos entender que alteridade e identidade se constituem, assim, num campo cultural interdependente. A despeito dessa estreita ligação, a identidade é sempre posta em primeiro lugar porque ela nos ajuda a compreender a nossa subjetividade. É, então, a partir da compreensão da própria subjetividade que indivíduos inseridos em sociedades pós-coloniais anseiam por uma identificação que não esteja pautada nas relações com o colonizador: “a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos: ex-cêntrica” (BHABHA, 2007, p. 247). Dessa forma, os personagens e o enredo de *Mia Couto* parecem denotar a situação de um país que hoje se vale das condições identitárias para se afirmarem como nação, ou seja, há que se preservar sua tradição, seus costumes, pois disso ninguém poderia destituí-los.

Com base na leitura do romance, notamos que ele se desenvolve no período após a independência (1975), em que se percebe, como uma das características, a proposta de reconstituição da memória coletiva e de resistência cultural, quando a literatura moçambicana busca libertar-se da identidade que lhe foi imposta pela cultura imperialista. Da mesma forma, a obra revela uma situação de massacre, fome, pobreza e

corrupção do período pós-colonial e, como consequência, expõe-se como uma contundente voz de impacto social.

Ao tratarmos de um romance que se passa após a independência, poderíamos esperar que *O último voo do flamingo* fosse somente uma história de esperança e crença num futuro melhor. Mas, segundo a tradição dos moradores de uma praia do sul de Moçambique, os flamingos “são eternos anunciadores de esperança”, assim, ao se considerar antes de tudo o título, a história do último voo dessa ave pernalta dá-nos outra perspectiva. E que outra perspectiva indicariam eles senão a descrença no porvir? Indivíduos que sofreram tantos anos de subjugação colonial e guerra civil esperam ainda pelos flamingos?

A história narrada é a de uma pequena vila do interior de Moçambique, chamada ficcionalmente de Tizangara, acometida por misteriosas explosões das quais são vítimas alguns soldados das Nações Unidas que estavam lá para garantir o andamento do processo de paz. A voz da trama projeta-se no narrador, o qual foi incumbido de traduzir a um estrangeiro a serviço da ONU os acontecimentos recentes de Tizangara:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que não escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo. É o preço de ter presenciado tais sucedências. Na altura dos acontecimentos, eu era tradutor ao serviço da administração de Tizangara. Assisti a tudo o que aqui se divulga, ouvi confissões, li depoimentos. Coloquei tudo no papel por mando de minha consciência [...]. (COUTO, 2006. p. 9).

Nesse primeiro trecho do livro, já é possível resgatar o peso que há nas transcrições do narrador personagem e ao mesmo tempo percebemos o significado do retorno às lembranças, as quais não surgem de maneira comum a todos os indivíduos, uma vez que as experiências são sentidas também diferentemente. O tradutor, por ter presenciado os

acontecimentos descritos, sente no corpo a intervenção de relatos passados, mas que ainda reverberam nas atuais “sucêdências”⁷.

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. (SAID, 1995, p.33).

Sabemos que o passado, para qualquer um de nós, nunca está “morto e enterrado”, e, expondo suas lembranças, o narrador personagem instiga o(a) leitor(a) a desvendar quais foram as tais ocorrências, e já nas seguintes páginas ele (do qual não sabemos o nome em nenhum momento) descreve: “Nu e cru, eis o facto: apareceu um pénis decepado, em plena Estrada Nacional, à entrada de Tizangara. Era um sexo avulso e avultado” (COUTO, 2006, p.15). O(A) leitor(a) que conhece um pouco da história de Moçambique é levado a supor que tais explosões sejam por conta das minas terrestres instaladas quando da Guerra Civil, porém não há sangue ou outras partes do corpo, e os tizangarenses omitem essa história, levando-nos a acreditar que a resposta para os desaparecimentos dos soldados estrangeiros não seria fácil de ser encontrada. Assim, inicialmente não fica explícito se eram ou não as minas, porque ao longo da história o autor descreve os mistérios imbricados nos acontecimentos, os quais vão além da realidade. Ou seja, eles passam pela necessidade de o povo tizangarense perpetuar aquilo que não poderiam deixar-lhes suprimir: a sua cultura.

O personagem Massimo Risi, investigador italiano chamado para averiguar as mortes, confronta-se com os relatos contraditórios dos

⁷ O romance é repleto de neologismos, empréstimos e estrangeirismos, porque se sabe que o português escrito em Moçambique tem características sociolinguísticas bem complexas devidas, em partes, à diversidade linguística; porém, o uso de neologismos nas obras de Mia Couto também tem sido objeto de análise nas mais diversas áreas da Linguística, como morfologia, sintaxe e semântica.

habitantes da vila, revelando múltiplas versões do acontecido, mas ele aos poucos toma consciência de que fará relatos de acontecimentos singulares por demais para os não africanos.

É nesse clima de investigação que os personagens estão envolvidos. Alguns se mostram preocupados por conta da má fama que a administração de Tizangara poderia ganhar no Ministério Superior. É o caso de Estêvão Jonas – o administrador da vila, típico político corrupto que planta e desplanta minas para conseguir mais verbas –, sua esposa Ermelinda e Chupanga (nome bem adequado ao papel desempenhado por ele), adjunto do administrador. Sobre tudo através desses três personagens, há na narrativa uma ácida crítica aos governos locais. Muitas vezes, a crítica encerra fortes ironias: sabendo que por causa da misteriosa explosão de mais um “capacete azul” virá um italiano, Estêvão Jonas manda Chupanga procurar os serviços do tradutor, quando este tenta apertar-lhe a mão, não é correspondido; ao que o narrador dispara “o burro, na companhia do leão, já não cumprimenta o cavalo” (Couto, 2006, p.17).

Com toda a agitação instaurada, o administrador sugere ao representante do governo central que chame Ana Deusqueira, a prostituta da cidade, “a mais competente conhecedora dos machos locais”, para que ela identifique o “todo pela parte”. É Ana Deusqueira que representa a voz consciente do povo tizangarense. Uma mulher exuberante e cheia de vigor que promete inicialmente a Massimo Risi desvendar os tais “arrebentamentos”, porém não sem antes fazer uma indagação mordaz: “morreram milhares de moçambicanos, nunca vos vimos cá. Agora desaparecem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?” (Couto, 2006 p. 32)

Da mesma maneira, os outros personagens não aparecem como simples vítimas dos fatos. Sulpício, pai do narrador-tradutor, não é exceção a essa postura, ao contrário, tem uma visão realista: “a aposta dos poderosos – os de fora e os dentro – era uma só: provar que só colonizados podíamos ser governados” (COUTO, 2006, p.188). Ele trabalhou na polícia da época colonial e por isso foi visto como traidor. Desde os tempos da guerra, exilou-se na curva do rio perto de um tamarindo, a esperar a volta dos flamingos, os quais escassearam durante e após os conflitos. Na casa de Sulpício acontecem cenas fantásticas, é onde o(a) leitor(a) tem conhecimento das tradições, das crenças e da esperança, sim, num futuro melhor.

Em visita à casa do pai, o tradutor, acompanhado do italiano Massimo Risi, narra a resistência de Sulpício aos estrangeiros, como se estes viessem para lhe retirar a única coisa que lhe sobrara: a esperança. Tendo em vista todo o sofrimento causado pelos que vieram de outras terras, ele não se permite “trocar conversas” com o investigador: “Ficaria calado, aquele europeu não entraria em sua alma por via de palavras que ele proferisse” (COUTO, 2006, p.133). Em certo momento, ele questiona se o filho está do lado da “outra gente”, o porquê de ele estar trabalhando para o administrador. Aqui fica claro que as ações de Sulpício (que viveu o período colonial, a guerra e agora aguardava o retorno dos flamings, anunciando um novo tempo para seu país) se explicam pelo medo de que novas feridas sejam abertas, quando as cicatrizes de um mau tempo ainda não tinham se fechado.

Em seu livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Stuart Hall traz à baila discussões acerca das estruturas sociais pós-coloniais. De acordo com Hall (2006), “a pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades [...] podem levar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão.” Na narrativa de Mia Couto, percebemos o peso dessas migrações por causa de inúmeras guerras, sobretudo a guerra civil: “com o alastrar da guerra muitos fugiram para a capital. Mesmo as autoridades escaparam para lugar seguro”. (COUTO, 2006, p. 161). Aqueles que ficaram em Tizangara, como Sulpício, fazem parte dos que possuem dolorosas lembranças, as quais só pode compreender, de fato, quem foi colonizado e enfrentou a tragédia de uma guerra civil:

Nem sempre meu velho se desocupara, assim, em vastas preguiças. Houve um tempo em que ele labutava duro [...]. Contudo, o trabalho não lhe fora leal. Antes e depois da Independência ele colhera vastas amarguras. Depois, se arrumara naquele torpor, parado na curva do rio. Para tristeza de minha mãe [...]. (COUTO, 2006, p. 160).

Nesse trecho o narrador fala de seu pai com a propriedade de quem experienciou as mazelas deixadas pelo regime colonial explorador e pelos conflitos pós-independência.

2.1 O olhar etnocêntrico europeu

Discorrer sobre romances escritos no momento pós-colonial de Moçambique nos obriga a fazer referência, mesmo que sucintamente, aos estudos culturais contemporâneos, já que estes buscam uma reinterpretação de temas como identidade, cultura, relações raciais, língua, religião, entre outras características etnográficas de vários povos, fixando-se nos contrastes e nas metamorfoses por que passou o olhar de cada povo em relação aos outros povos que o cercavam. Nesse aspecto, esses estudos estão diretamente ligados às teorias pós-coloniais, uma vez que essas novas interpretações culturais dizem respeito ao olhar do nativo em relação ao colonizador e vice-versa. Esse olhar etnográfico, tratado, entre outros autores, por Jacques Derrida (*apud* CARVALHO, 2001, p.110), resultou do descentramento da visão de mundo ocidental no momento em que a cultura europeia deixou de servir como modelo cultural para outros povos, perdendo, pois, seu lugar de referência. Esse descentramento fez com que surgisse, além do olhar do “civilizado” – que construiu sua imagem como única cultura para o restante do mundo –, também o olhar do nativo. Como será esse olhar? Será um olhar de subalterno?

Encontraram-se o colonizador e o colonizado e influenciaram-se um ao outro sempre de uma maneira tensa, registrando o que Carvalho (2001) chama de segundo descentramento ocorrido já no século XX – já que o primeiro, citado acima, foi o deslocamento da referência baseada no conceito europeu –, a saber, a variedade e a diversidade do modo de ser do ponto de vista “etnógrafo nativo”, marcadas nas tradições indiana, brasileira, africana, entre outras. A Antropologia fora das metrópoles ocidentais permitiu à teoria antropológica, conforme apresenta Carvalho (2001), desenvolver três “modos de olhar” esses nativos.

No primeiro modo de olhar, o etnógrafo não assinala qualquer falta ou necessidade em relação à cultura e sociedade do nativo a quem observa, embora expresse enorme simpatia por ele. O segundo modo de olhar, apresentado por Claude Lévi-Strauss, também está voltado à subjetividade do etnógrafo e revela um pesar nostálgico quanto ao desaparecimento dos índios, especialmente os brasileiros, de forma que se insere no contexto indígena, como se ele próprio estivesse desaparecendo ou como alguém que denuncia tal fato em nome dos brasileiros. Mas Lévi-Strauss permitiu mais tarde que o nativo ou o primitivo se expressasse e devolvesse ele próprio o que vê, provocando uma crise de autoridade e uma metamorfose desse olhar etnográfico, deslocando a interpretação a partir do olhar daquele que até então tinha um lugar subalterno.

Já o terceiro modo de olhar, consolidado no Brasil na década de 1980, é uma crítica feita a essa construção de olhar etnográfico, baseado em uma autoridade etnográfica, representada pela Antropologia de classes dominantes, colocando em xeque a posição de privilégio do autor – que nada mais é do que a posição de privilégio ocupada por quem observa o mundo de maneira extremamente segura a partir do lugar que ocupa, conferindo a esse olhar uma posição exclusiva de “verdade”.

A fuga do lugar central de supremacia ocupado pela caricatura do branco europeu de olhar masculino, tendo sobre si o peso de um olhar universal – posteriormente substituído pela hegemonia norte-americana, que ainda se faz vigente –, mostra que a disciplina antropológica vive um confronto de valores, uma vez que esse olhar descentrado não é mais ocupado por ninguém, já que se tem uma soma de olhares diversos, de acordo com as várias culturas em questão, ou seja: “seria empobrecedor e arriscado tentar homogeneizar a experiência pós-colonial, já que ela é, por princípio, heterogênea”. (SCHMIDT, 2009, p. 139)

Edward Said, autor fundamental no que se refere à crítica pós-colonial, propõe uma mudança bastante acentuada no que diz respeito ao olhar, visto que desloca o olhar centrado na modernidade europeia para um outro olhar, subalterno. Um de seus estudos é baseado na obra *Mansfield Park*, de Jane Austen, em plena Inglaterra imperial e civilizada, mas que ainda baseia sua economia no modelo escravocrata. É a partir dessa prática ignóbil que o autor denunciará a literatura

canônica inglesa, que se impõe como universal e traz consigo um modelo de exploração e de opressão do sujeito silenciado – o escravo.

Com base nesse clássico imperial, Said tem como alvo de crítica o texto do colonizador, a hegemonia ocidental, o imperialismo que não tem a pretensão de se manter disfarçado – o que se observa hoje, por exemplo, na relação entre o Brasil e o os Estados Unidos. Nós brasileiros vivemos como silenciados diante desse imperialismo que nos bombardeia na mídia, na economia, nas escolhas. Em sua obra *Orientalismo*, Said (2007, p.15) afirma sobre o Oriente: “tenho, contudo, enorme consideração pela fortaleza das pessoas daquela parte do mundo, bem como por seu esforço de continuar lutando por sua concepção do que são e do que desejam ser”. É nesse sentido que podemos sem dúvida fazer uma ponte entre os silenciados do Oriente e os silenciados de África.

A visão do teórico Homi K. Bhabha quanto a essa autoridade cultural a que todos estamos submetidos é a de uma cultura precária e incerta, assim como toda e qualquer cultura é, uma vez que “toda cultura é híbrida. A própria cultura dominante é híbrida no momento mesmo em que se anuncia como autoridade” (CARVALHO, 2001, p.124). Essa mistura e mestiçagem presentes em todas as culturas (para se impor sobre as demais culturas) precisam de um significante que pertença ao discurso do dominador para marcar sua posição hierárquica, com a finalidade de silenciar a versão do subalterno, que pretende apontar as inverdades colocadas como verdades. Assim, ao se expor como membro de uma cultura híbrida, Bhabha sugere que se construa uma nação socialmente aberta para outras versões nas mais diversas questões.

Enfim, acreditamos que, mais do que tudo, as teorias e os críticos pós-coloniais almejam inserir a fala subalterna num lugar que não a limite ao silêncio, para que os textos na língua do império, que recebem prestígio na maioria das sociedades, sejam desmistificados de sua posição hegemônica. Entre outras questões, Appiah (1997) traz uma discussão bastante pertinente em relação às(aos) escritoras(es) africanas(os), as(os) quais tinham de escrever seus textos na língua dominante em detrimento de suas próprias línguas, o que pode ser visto também como uma forma de as culturas imperiais silenciarem o colonizado, como afirma o autor:

Quase todos os escritores que procuraram criar uma tradição nacional, transcendendo as divisões étnicas dos novos Estados africanos, tiveram de escrever em línguas européias ou correr o risco de ser vistos como particularistas, identificados com as antigas fidelidades e não com as novas. (APPIAH, 1997, p.20)

Ou seja, ou se escreve na língua do colonizado, ou não se pode ser lido. O que se deseja na teoria pós-colonial, portanto, é mais do que o reconhecimento da voz do colonizado, é também a aceitação das condições históricas e políticas de alteridade desses povos como articuladoras do terceiro olhar etnográfico. A partir dessa premissa, entendemos *O último voo do flamingo* como uma obra que denota a construção de um olhar moçambicano – retratado por seus personagens nada ingênuos, mas sim conscientes de que a sua situação de subalternidade tende a não mais se impor. Para isso, a todo custo tentaram manter suas tradições, por meio de mitos e, sobretudo, da oralidade.

2.2 Mito, Tradição e Oralidade: “Uma terra engolida pela terra”⁸

*Quem voa depois da morte? É a
folha da árvore.*

(dito de Tizangara)

Este subcapítulo tratará de algumas formas utilizadas pelos personagens para manterem viva sua tradição, sua cultura. Não só neste

⁸ “Uma terra engolida pela terra” é o nome dado ao último capítulo/fragmento do romance, em que o autor descreve cenas repletas de mitos e histórias locais, como a vila de Tizangara sendo engolida por um imenso abismo, sem que isso impeça os moradores de continuarem a acreditar na volta dos flamingos.

romance ou nas nações africanas, mas os indivíduos de maneira geral armazenam experiências e as transferem a seus descendentes por meio de relatos ao longo da história. Essas informações se modificam na medida em que surgem novas realidades sociais e/ou econômicas. Nessa gama de trocas, a linguagem não verbal se configura num fator de extrema importância para territórios nos quais a tradição oral é muito marcante, como no continente africano, o qual, em princípio, desenvolveu-se culturalmente de forma oral. (LEITE, 1988). Porém, as literaturas africanas passam efetivamente a ter destaque com base uso da língua do colonizador. Essas literaturas são consideradas nacionais, e mesmo propagando-se sob o signo de uma língua estrangeira, acabaram por manter suas raízes culturais. Após a Independência de Moçambique, esse viés foi aos poucos se intensificando, e ganha lugar a renovação literária neste e em outros países de África.

Através da linguagem, tão peculiar e ligada à oralidade, Mia Couto constrói um tipo de narrativa escrita que segundo Walter Benjamin (1985, p.198) faria parte das “melhores narrativas”, aquelas que “menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. E acontece dessa forma em *O último voo do flamingo*, já que o narrador-tradutor é também anônimo, não se identifica.

Estar próximo à oralidade não significa que o autor pouco trabalhe com a palavra, ao contrário, ele trabalha com a oralidade produzindo uma linguagem poética elaborada, como lembra Ana Mafalda Leite (1998, p. 90), “[...] é importante recordar que a oralidade é o domínio da cultura peculiar à maioria da população moçambicana”. Para a autora, que fala especificamente dos moçambicanos, estes têm a oralidade como forma de expressão principal não porque desconhece os códigos de escrita, mas para que haja a transmissão da sua cultura e do saber.

Importa-nos destacar como o escritor Mia Couto a utiliza, enquanto modo de desconstrução de uma lógica ocidental, perceptível na trama através do mundo cultural por onde o personagem Massimo Risi vai caminhando e, aos poucos, descobrindo novos cenários e novas situações, a partir de suas investigações sobre as explosões dos capacetes azuis. Ao mesmo tempo, notamos também um modo de resistência aos abusos de um poder político corrupto, em que a tradição busca romper com essa lógica de subjugação realinhando os caminhos

da nação pós-independente, como bem sugere o fim do romance, através da descrição do mito do último voo do flamingo.

Além do aspecto enriquecedor da oralidade, inúmeros elementos míticos engendram a narrativa, em que o efeito fantástico não configura a mera alegoria, mas traz à tona a presença forte da tradição, dos mitos, da crença como componente fundamental da esfera cultural de Tizangara. Pensando em Mia Couto, notamos que no romance, para além da união entre o natural e o fantástico, a função que este último ocupa é também a de questionar o etnocentrismo europeu e ocidental de conhecimento que se baseia no real, a partir do aproveitamento das tradições orais – mitos, provérbios, contos – e, conseqüentemente, aumentar as expectativas do(a) leitor(a) que tem o senso comum racional como realidade, verdadeiro.

De origem grega (*mythos*), a palavra *mito* significa “narrativa”; logo, podemos fazer uma estreita ligação entre mito e linguagem. Em oposição a *mythos*, os gregos utilizavam o termo *logos* para designar o pensamento/conhecimento lógico. Sendo assim, a tradição da filosofia ocidental (já que esta teve sua origem na Grécia), principalmente nos séculos XVIII e XIX, considerava que o mito advinha de sociedades “inferiores”, desprovidas do pensamento lógico, já que o mito antecedia a lógica, e esta era considerada uma etapa mais evoluída do pensamento. Assim, para a racionalidade filosófica o mito era algo que com o tempo não mais existiria.

Por isso, aqui há que se fazer uma ressalva quanto à noção de clareza e exatidão da ciência, pois se sabe contemporaneamente que a ciência não é exata e tem suas contradições, haja vista os conflitos teóricos; então não se pode pautar os estudos que envolvem a linguagem numa dicotomia centrada naquilo que é verdade e no que não é, pois essa certeza da verdade é posta em xeque no que se refere à ciência moderna e à lógica também.⁹ Essa reflexão vem a calhar para pensarmos o local da literatura na hierarquização dos saberes contemporâneos, e conseqüentemente da narrativa em estudo.

⁹ Acerca desse tema, ver: KUHN, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2 ed., enlarged. Chicago and London: University of Chicago Press, 1970.

Segundo Marilena Chaui (2000), “[...] o pensamento mítico pertence ao campo do pensamento simbólico e da linguagem simbólica, que coexistem com o campo do pensamento e da linguagem conceituais”. Ainda de acordo com Chaui (2000), o mito possui três características principais: “função explicativa”, “função organizativa” e “função compensatória”. Essa terceira característica relaciona-se com a representação mítica estabelecida em *O último voo do flamingo*:

Função compensatória: o mito narra uma situação passada, que é a negação do presente e que serve tanto para compensar os humanos de alguma perda como para garantir-lhes que um erro passado foi corrigido no presente, de modo a oferecer uma visão estabilizada e regularizada da Natureza e da vida comunitária. (CHAUÍ, 2000, p.205)

Dessa forma, como que para “compensar” sua terra das perdas e dos erros cometidos, os habitantes da vila se mostram cheios de mistérios, com acontecimentos que não são passíveis de entendimento àqueles vindos de outra nação.

Os elementos míticos são, ao longo da narrativa, postos em cena como características salientes dos tizangarenses, de maneira a impor sua tradição cultural, por exemplo, quando o narrador conta como nasceu: “no meu parto não me extraíram todo, por inteiro. Parte de mim ficou lá, grudada nas entranhas de minha mãe. Tanto isso aconteceu que ela não me alcançava ver: olhava e não me enxergava. Essa parte de mim que estava nela me roubava de sua visão” (COUTO, 2006, p. 45). É na casa dele que o tradutor narra os acontecimentos mais fantásticos, como quando seu pai estendia seus ossos no tamarindo enquanto dormia: “Como lhe doessem os ossos e sofresse de grandes cansaços, ele, antes de deitar, se libertava do esqueleto para melhor dormir” (COUTO, 2006, p.131).

Personagem de grande relevância no que diz respeito ao fantástico da obra, Temporina, uma jovem que foi enfeitiçada por ter passado do tempo de se casar (de acordo com a crença local), possui rosto senil e corpo jovem. “Ela é uma dessas que anda, mas não leva a

sombra com ela” (p. 40), diz o recepcionista do hotel em que Massimo Risi se hospeda. Esse diálogo demonstra justamente um choque cultural, ou seja, um estranhamento por parte do Italiano ao tentar compreender a moradora enigmática.

Ligada a ela, está sua tia Hortênsia, uma senhora que morreu, mas que ainda vive em sua casa a cuidar de seu sobrinho, irmão de Temporina. Por conta de supostos feitiços, no decorrer da narrativa Massimo parece estar embebido de fantasia e até se envolve com Temporina sem, no entanto, saber se realmente esteve com a “falsa velha”, pois para ele era sempre como um sonho, acordava com as lembranças e não sabia se a experiência era real. O italiano cultiva preocupações com esse envolvimento, pois, sendo ele estrangeiro, não dava conta de tantas histórias da cultura de Tizangara, sem mencionar o fato de que o grande mistério que o trouxera àquele lugar, as explosões dos soldados, estava longe de ser desvendado. O maior medo de Massimo era de que fosse enfeitiçado por Temporina e, como os outros, também explodisse. Esse receio devia-se ao fato de que, quando o irmão da “falsa velha” morre, os indícios nos levam a crer que as explosões dos “capacetes azuis” aconteciam por outros motivos, não pelas minas terrestres, como afirma o narrador: “O moço explodira. Desta vez, porém, uma explosão real, dessas a que a guerra já antes havia nos habituado. Tão simples quanto cruel: o moço pisara numa mina [...]”. (p. 143)

Toda a população de Tizangara mostra-se muito confortável em relação aos feitiços (comumente citados na obra), justamente porque eles são parte importante de sua cultura. Entretanto, nas comunidades judaico-cristãs “o feitiço traz consigo um significado pejorativo com conotações de baixa moralidade.” (AZEVEDO, texto *on-line*). É interessante notar que a palavra “feitiço” não é de origem africana, e sim latina; foram os portugueses que denominaram parte dos ritos africanos de feitiço. Entre os tizangarenses, feitiço tem mais a ver com encantamento.

Assim, coube ao feiticheiro Zeca Andorinho contar a sua versão sobre o segredo dos “rebenamentos”. Ele começou contando ao tradutor e a Massimo que existem vários tipos de feitiços chamados de likaho, cada um feito de um animal diferente:

– Agora esse likaho dos soldados é de sapo.

– De sapo?

– Os tipos engordam até ficarem como o imbondeiro. E depois

eles já não cabem no tamanho e se arrebetam.

Fazia esse feitiço por encomenda dos homens de Tizangara. Ciúme dos locais contra os visitantes [...]. Carecia-se de castigo contra os olhares compridos dos machos estrangeiros. (COUTO, 2006, p.146)

De todos os suspeitos, Zeca Andorinho era o único que não iria preso pela suposta culpa da morte dos soldados, pois ele estava a serviço dos homens de Tizangara, sob o respaldo da tradição moçambicana.

Após inúmeras versões, o mistério das explosões continuou sendo um segredo. A corrupção do governo de Tizangara, porém, foi desmascarada e havia um prenúncio de tragédia entre os moradores. O tradutor e o italiano se refugiaram na casa de Sulpício junto com ele, esperavam o pior na curva do rio. Veio o pior: durante a noite, enquanto dormia, o tradutor acorda num súbito e vê um imenso abismo, não havia mais vila, nem árvores, nada sobrara, apenas os três homens diante de um precipício. O pai do narrador afirma que aquilo era obra dos antepassados, que não estavam satisfeitos com os rumos da terra africana:

Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram feito hienas, pensando apenas em engordar rápido. Contra esses desgovernantes se tinha experimentado o inatentável: ossinhos mágicos, sangue de cabrito, fumos de presságio. Beijaram-se as pedras, rezou-se aos santos. Tudo fora em vão: não havia melhora para aqueles países. Faltava gente que amasse a terra [...]. (COUTO, 2006, p.216)

E assim, como se eles três fossem os que amavam aquela terra, esperavam na beira do precipício por mais explicações. Logo veio sobrevoando o abismo um barco vazio: viera buscar Sulpício. Este foi indo, e já ao longe parecia não um barco, mas um pássaro, um flamingo que se afastava. Atônitos, Massimo e o tradutor aguardavam que viessem buscá-los também. O tradutor pergunta receoso:

– O que vamos fazer? – perguntei.

– Vamos esperar. – A voz dele era calma, como se vinda de antiga sabedoria.

– Esperar por quem?

– Esperar por outro barco – e, após uma pausa, se corrigiu: esperar por outro voo do flamingo. Há-de vir um outro. (COUTO, 2006, p.220)

Aqui nos é apresentada uma grande metáfora do que se tornara o país após a desgraça da guerra. Como um país inteiro poderia ter sumido, se transformado num abismo? É claro que a dúvida viria de quem não experimentou de nenhuma forma o dilaceramento do país, pois para aqueles que lá estavam e sofreram é possível, sim, pensar num enorme buraco, num vazio, mesmo que por meio de sentido figurado.

Evidentemente marcado pelo fantástico – como se de fato a realidade não desse conta de tudo o que se passou em Tizangara, em África –, o final da narrativa nos põe a crer também na volta dos flamingos, os eternos anunciadores de esperança. Mia Couto, portanto, ficcionaliza esse universo cultural, esse espaço social moçambicano que ultrapassa o sofrimento e faz pensar num mundo possível por meio da reinvenção da tradição de seu povo.

Dessa forma, notamos que *O último voo do flamingo*, nome do mito e título do livro, parece sugerir a metáfora do sonho, da esperança, da mudança do *status quo* da vila de Tizangara, operada fantasticamente pelas forças das tradições devido aos rumos por quais a nação moçambicana enveredou após a independência.

Todos esses acontecimentos insólitos não são de fácil entendimento ao estrangeiro Massimo Risi, evidentemente, mesmo ele

tendo um tradutor a sua disposição, isso porque contratar alguém que transferisse apenas os processos interlinguísticos a Risi era uma visão muito estreita de tradução por parte de Estêvão Jonas e da Administração local. O próximo capítulo traz uma análise do conceito de tradução cultural a fim de compreendermos como se deu no romance essa relação entre o estrangeiro e o narrador-tradutor.

3 TRADUÇÃO CULTURAL

Tradutor era, assim, meu serviço congénito.
(COUTO, 2006, p. 139.)

3.1 O narrador: tradutor e deslocado

O narrador-personagem havia sido designado para o cargo de tradutor com o intuito de mediar a comunicação entre os administradores, a população da vila de Tizangara, e, principalmente, o italiano Massimo Risi, mas com o objetivo de colaborar nas investigações sobre as explosões dos soldados da ONU.

O principal responsável pelas averiguações dos acontecimentos inexplicáveis, Massimo Risi, não encontrava grandes dificuldades com a língua – ele mesmo afirmou saber falar e entender medianamente o português. O que se depreende das páginas do romance, porém de forma tácita, é que o narrador tenta “traduzir” uma cultura¹⁰, no caso, a de Moçambique. Inicialmente, a importância do tradutor para Risi consiste no fato de seu novo companheiro poder se “des-locar” (COSTA, 2010) ao ponto de facilitar ao italiano a compreensão de valores tão diversos dos ocidentais. Através de acontecimentos que parecem estranhos aos olhos de um estrangeiro, o tradutor fornece elucidações, que nem sempre conseguem esclarecer realmente os episódios das explosões, pois estão imbricadas à própria tradição dos tizangarenses. Segundo Leite (2012):

¹⁰ Aqui levamos em consideração o que Ribeiro (2005) afirma sobre cultura: “Se aceitamos o princípio de que qualquer cultura é, em si própria, necessariamente incompleta e de que uma cultura auto-suficiente e internamente homogênea é coisa que não existe, então a própria definição de cultura tem de incluir aquilo a que chamaria de intertraduzibilidade. Isto é, ser-em-tradução é, desta perspectiva, uma essencial marca definidora do próprio conceito de cultura.” (p. 81)

O papel de contador-mediador de culturas transpostas no corpo de uma língua, que se reinventa pela necessidade de se traduzir noutras, ganha expressão concreta na personagem do narrador: o “tradutor de Tizangara”. (p.188)

As palavras do pai do narrador-personagem, Sulpício, demonstram que considera a sua função de traduzir como algo muito nobre e que, mais importante, havia sido predestinado:

[...]

Antes de ir ainda lhe digo uma coisa: é que está muito certo.

- Está certo o quê, pai?

- Você ser tradutor.

E falou a explicação que jamais ouvira. Eu era um filho especial: desde cedo meu pai notara que os deuses falavam por minha boca. É que eu, enquanto menino, padecera de gravíssimas doenças. A morte ocupara, essas vezes, meu corpo, mas nunca me chegara a levar. Nos saberes locais, aquela resistência era um sinal: eu traduzia palavras dos falecidos. Essa era a tradução que eu vinha fazendo desde que nascera. Tradutor era, assim, meu serviço congênito. (COUTO, 2006, p. 139)

A relevância atribuída ao tradutor, por parte de seu pai, de fato é decisiva na compreensão da narrativa, uma vez que é o tradutor o responsável por criar um elo entre as vivências do pai Sulpício, representação dos mais velhos da vila, e o tempo de antes e de agora; como também, estabelecer ligação entre a linha sutil que separa os mortos e os vivos, entre a terra engolida e um céu repleto de flamingos. Vemos que a missão do narrador-tradutor, de acordo com o velho Sulpício, é resgatar o passado, ligando-o ao presente, e ainda com a possibilidade de sonhar com dias melhores, conforme afirma Ana Mafalda Leite:

Há necessidade de um tradutor para se comunicar com os da cidade, que também são estrangeiros, como Massimo, o italiano das Nações Unidas; o tradutor é necessário também para fazer a ponte entre o mundo do pai Sulpício, dos mais velhos da aldeia, com o dos outros homens; para fazer a ligação entre o tempo de antes e o tempo de agora, entre o onirismo dos mortos e a derrota dos vivos, entre a terra abolida e um céu luminoso e derradeiro, como o é o primeiro-último poente do voo do flamingo (LEITE, 2012, p. 188).

E assim o narrador transita durante a narrativa, sempre se deslocando, traduzindo a sua cultura e a dos mais velhos para o estrangeiro, e ainda, tentando ajudar a explicar ao seu velho pai e aos moradores da vila os acontecimentos recentes. Da mesma forma que na citação do romance acima, em outro trecho o pai do narrador demonstra ter consciência da função congênita de seu filho, pois nas últimas páginas, quando Tizangara desaparece e todos foram embora, Sulpício ordena ao filho:

– Você fique meu filho.

– Mas pai...

– Fica, já disse. Para contar aos outros o que aconteceu com nosso mundo. Não quero que seja esse, de fora, a falar desta nossa estória. (COUTO, 2006, p. 218)

Tornar perene a história de Tizangara era tão importante para Sulpício quanto *quem* iria contar o que se passou na sua terra. A tentativa de reafirmar a identidade cultural moçambicana é aqui representada pelos que mostram a preocupação de um povo que teve sua história atrelada à de Portugal sem, entretanto, deixar de lado sua história, suas crenças, seus mitos e suas tradições. Isso é constantemente demonstrado na narrativa, como neste momento em que vêm à tona as lembranças do tradutor, num dos espaços que diz respeito às peculiaridades de sua própria casa de infância. Somente no fragmento

quinze do romance o narrador regressa a sua antiga casa. Nessa volta, suas primeiras lembranças surgem a partir do quintal ao pé do tamarindo:

Não resisti. Regressei a minha velha casa, e ali, sob a sombra do tamarindo, me deixei afogar em lembranças. Olhei a imensa copa e pensei: nunca fomos donos do tamarindo. Era o inverso, a árvore é que tinha a casa.

[...]

O tamarindo mais sua sombra: aquilo era feito para abraçar saudades. Minha infância fazia ninho nessa árvore. [...] Contemplava era o que no céu se cultivava: plantação de nuvem, rabisco de pássaro. (COUTO, 2006, p. 159)

O símbolo da árvore tamarindo desperta no tradutor lembranças de seus tempos de infância. Essa memória afetiva, cheia de emoções e sentimentos, conduz o tradutor a um determinado tempo, bem como o situa num certo grupo do qual ele se sente parte. Entretanto, esse tempo não pertence mais ao presente. Ao retomar a primeira frase do trecho supracitado “não resisti”, somado ao fato de que apenas muito tempo depois de ter chegado à vila, o tradutor finalmente regressa a sua casa, podemos pensar em certa resistência em rememorar episódios passados, talvez por um sentimento de recuo, de certa forma, por não compartilhar mais experiências com a sua família, com seu grupo, na atualidade, por estar fora do seu *locus*, ou seja, deslocado.

O narrador-personagem busca uma forma de conseguir se estabelecer num contexto que se mostra tão oscilante, mas somente nessa condição é que ele poderia de fato expor ao estrangeiro não apenas termos equivalentes da língua local para o italiano. A função do narrador na trama excede a mera tradução à medida que ele percebe que sua relação com Massimo Risi toma proporções que vão além do espaço destinado à tradução do idioma.

3.2 Virada tradutória

De grande relevância na obra, o tema *tradução* aparece já no início do primeiro capítulo. Em princípio, o leitor imagina que o narrador passará a transpor do português para o italiano as falas dos locais da vila. Nesse processo, o narrador-personagem não passaria de um mero intérprete, numa posição de margem bastante estreita e com quase nenhuma autonomia; ao longo da narrativa, nos damos conta de que não é isso o que acontece. Esse modelo simplista de tradução vem passando por transformações epistemológicas, nas quais os estudos da Linguística estão dando espaço aos Estudos Culturais (RIBEIRO, 2005). Essa mudança de eixo se dá também no romance, em que o narrador entende que não precisará traduzir a língua, mas sim *o que* ocorre e *como* ocorre em Tizangara.

Ao se pensar em tradução cultural – termo cunhado inicialmente nas teorias etnográficas e mais tarde usado nas teorias pós-coloniais –, não se deve considerar somente a transcodificação de palavras, equivalência de significado, e sim os sentidos produzidos por uma sociedade, o contexto, o âmbito cultural a ser traduzido. Ou seja, na tradução cultural, inevitavelmente estamos nos colocando numa posição de abordagem do Outro. O diálogo, a descoberta do outro, o reconhecimento e a aceitação da diferença possibilitam novas perspectivas de entendimento entre as partes, pois estas geralmente têm distintas relações de poder:

A noção de tradução cultural [...] se baseia na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de idéias e visões de mundo está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos. (COSTA, 2004, p.188)

Não fosse a necessidade de tradução além dos signos linguísticos, a presença do narrador não seria importante, pois ele nem

sabia falar italiano, o que percebemos nessa sua conversa com o Administrador:

– Dizem que vem um italiano e que vai ficar aqui a fazer a investigação. Você fala italiano?

– Eu não.

– Ótimo. Porque os italianos nunca falam italiano.

– Mas, desculpe, senhor administrador, traduzo para qual língua?

– Inglês, alemão. Uma qualquer, desenrasca-se. (COUTO, 2006, p.19)

Fica claro nessa passagem que a tradução tem a ver estritamente com o eixo cultural, e não o da linguística, pois há uma inversão da lógica de tradução, já que o idioma passa a ser menos relevante e o narrador-personagem torna-se mais do que intérprete.

Tendo definido a que tradução estamos nos referindo, há que se pensar que as questões relacionadas à tradução de conceitos resumem-se, assim, na impossibilidade de uma equivalência completa entre o conjunto dos códigos de duas culturas diferentes. A tradução consiste em uma tentativa de decifração do sentido através da procura de aproximações entre várias esferas:

A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural porque negociar com a “diferença do outro” revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentido; demonstra também a inadequação das “estruturas de sentimento” (como diria Raymond Williams) pelas quais experimentamos as nossas autenticidades e autoridades culturais como se fossem de certa forma “naturais” para nós, parte de uma paisagem nacional. (BHABHA, 1996 *apud* SOUZA, 2004, p.128)

Com base nas reflexões de Homi K. Bhabha (2007) sobre tradução cultural, podemos considerar que na contemporaneidade o hiato entre culturas se reduziu significativamente e que se rompem, cada vez mais, as barreiras advindas da dificuldade de comunicação ou do contato entre sociedades culturalmente diferentes. No entanto, acirram-se as disputas, reeditam-se os preconceitos e as tensões por diversas razões. O que existe é um esforço político e epistemológico de parte de intelectuais e ativistas no sentido de realizar um empreendimento tradutório, com vistas ao diálogo e ao enfrentamento dos poderes hegemônicos, tanto econômicos quanto culturais.

Sobre esse hiato, Hall (2006) diz que “[...] com essa política de globalização as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas” (p. 72). Assim, podemos compreender o tradutor-personagem como figura no entre-lugar da tradução cultural juntamente a Massimo Risi

Assim, como em *O último voo do flamingo* o narrador é designado a ser o tradutor do italiano Massimo Risi, podemos fazer menção a Walter Benjamin (1985) quando este afirma que o papel do narrador está associado à condição de todo aquele que é capaz de traduzir o vivido em experiência e intercambiá-la. E é exatamente isso que acontece na narrativa, pois o narrador-tradutor, como mencionado, não transcodifica apenas signos linguísticos, mas sim traduz os acontecimentos que vão além do entendimento e do olhar estrangeiro. O narrador-personagem relata os fatos a Massimo Risi sem, no entanto, fazer uma tradução literal do português e das línguas de Moçambique para o italiano.

O conceito de tradução se tornou central para a teoria cultural. A virada tradutória, por assim dizer, mostra que a tradução excede o processo linguístico de transferências de significados de uma linguagem para outra e busca abarcar o próprio ato de enunciação [...]. Se falar já implica traduzir e [...] se a tradução é um processo de abertura à/ao outra/o, podemos dizer que seu contexto é de hospitalidade. Nele, a identidade e a alteridade se misturam, tornando o ato tradutório um processo de des-localamento. Na tradução, há a

obrigação moral de nos desenraizarmos, de vivermos, mesmo que temporariamente, sem teto para que a/o outra/a possa habitar também provisoriamente, nossos lugares. Traduzir significa ir e vir, estar no entre-lugar, enfim, existir sempre deslocada/o. (COSTA, 2010, pp. 247-248.)

Se traduzir é existir deslocado, o tradutor de Tizangara cede seu espaço ao estrangeiro, numa visível aproximação com a diferença. Isso se baseia na reafirmação da identidade do narrador, pois para que sua identidade fizesse sentido, houve a estreita relação com a diferença, representada, entre outros aspectos, pelo italiano. No entanto, este vive desconfortável naquele mundo tão difícil de ser compreendido.

À medida que Massimo percebe o quanto aquela pequena vila é diferente de tudo que conhece, seja por suas crenças, tradições ou pelas experiências vividas por seus habitantes, a presença constante do tradutor ao lado do italiano parece ser imprescindível. A referência acima ao termo “diferente” é cabível quando se trata da visita de um europeu a uma cidade africana que em nada se parece com as cidades da Itália ou de qualquer país da Europa. Como ele poderia mensurar os sentimentos de opressão e imposição cultural, da guerra e do enfrentamento da situação de colonialidade em pleno momento contemporâneo vivido pelos moçambicanos?

As fronteiras entre o observado e o imaginado são sempre muito tênues, e mais ainda o teriam sido para aqueles que pela primeira vez se confrontaram com coisas que havia e em que não se acreditava (MACEDO, 1999), como no momento em que Massimo Risi chega com o intuito de descobrir o que se sucede nas terras africanas, mas acaba sendo enredado pelas histórias míticas de Tizangara e também pelas práticas tradutórias; numa das conversas com o tradutor, o italiano parece se dar conta da real importância de seu companheiro tizangarense:

Afinal eu estava dispensado de traduzir. Massimo sabia-se explicar e, pior ainda, entendia o que lhe diziam. [...]

– Você quem é?

– Sou seu tradutor.

– Eu posso falar e entender. Problema não é a língua.

O que eu não entendo é este mundo daqui. (COUTO, 2006, p. 40).

Com esse diálogo, a virada tradutória torna-se mais que evidente, isto é, a língua já não é um obstáculo, e sim questões muito mais amplas, pois o narrador teria de fazer compreensível a maneira de (sobre)viver dos tizangarenses, a qual certamente estava ligada à história do povo africano: que, entre outras assimetrias, presenciou as díspares formas de poder que envolviam a relação colonizador–colonizado.

De acordo com Bhabha (2007, p. 241), “[...] a dimensão transnacional da transformação cultural – migração, diáspora, deslocamento, relocação – torna o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação”. Neste caso é complexa porque nela está implícito o discurso pós-colonial e suas várias formas também de significação. Ou seja, no romance “[...] o conceito de tradução é verdadeiramente encarado como metáfora central para a situação contemporânea, nomeadamente, enquanto núcleo de uma noção de transformação social.” (RIBERO, 2005, p. 85).

Ribeiro (2005, p. 85) ainda afirma que “[...] uma perspectiva pós-colonial da tradução permite abrir espaços de saber e terrenos de ação demasiado tempo fechados em dicotomias excludentes”, o que ratifica a asseveração feita no início deste trabalho acerca da necessidade de superarmos os binarismos como entidades fixas no que tange à identidade/alteridade, e assim podemos estender essa concepção epistemológica ao “novo” conceito de tradução, qual seja, a tradução cultural.

Dessa forma podemos alegar que em *O último voo do flamingo*, na relação entre Massimo e o narrador-tradutor, o autor propõe “[...] a tradução como modo de negociar diferenças e de tornar manifesta a

diferença [...] a tradução como modo de auto-reflexividade das culturas.” (RIBERO, 2005, p. 86). Tanto que, após todos os acontecimentos, Tizangara jamais tornaria a ser o que era, não somente pelo fato de ter sido engolida por um imenso abismo, mas também, e sobretudo, por ter sofrido deslocamentos, relocações cujas implicações trouxeram profundas transformações sociais e culturais.

4 OS IMPASSES DO GÊNERO NO CONTEXTO PÓS-COLONIAL

*A terra guarda a raiz da gente.
Mas a mulher é a raiz da terra.*
(COUTO, 2006, p. 200)

4.1 As mulheres de Tizangara

Mesmo não sendo uma narrativa em que as mulheres são protagonistas, as personagens femininas desempenham um importante papel na história. Cada uma delas guarda sua singularidade e de alguma forma nos permite fazer uma analogia a figuras não fictícias, pois trazem consigo muito da história de seu país, embora muitas vezes elas representem isso de forma metafórica, através do sobrenatural, dos mitos e das tradições locais.

Extremamente relacionada ao modo de viver e às tradições de Tizangara na obra, está a mãe do tradutor (também esposa de Sulpício), que, como seu filho, não recebe um nome. Na narrativa, época das misteriosas explosões, ela já estava no mundo dos mortos, porém isso não era um obstáculo para que ela se juntasse aos vivos, e isso acontecia sempre que o narrador-personagem expunha suas lembranças de quando era criança. A mãe do tradutor claramente representa a existência da forte relação dos antepassados com os vivos no romance, pois “apesar de o espírito se encontrar no mundo invisível, ele continua a ser membro da comunidade e do grupo familiar a que pertencia durante a vida”. (MALANDRINO, 2010, p. 58)

O mito da ave pernalta é contado por ela. Nas rememorações do tradutor, sua mãe aparece contando como as aves voam para além do pôr do sol, e dizia, ainda, que era preciso cantar a fim de que eles voltassem no outro dia:

Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não se extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu me podia mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. Já no desfalecer da luz minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirara de seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo.

– Este canto é para eles voltarem, amanhã mais outra vez! (COUTO, 2006, p. 47).

Se tomarmos o ponto de vista do narrador-tradutor, entendemos que sua mãe desempenha uma função de mediadora à medida que mostra a necessidade de cantar para que os flamingos voltem e também por fazer a conexão entre os dois mundos – o de seus ancestrais e o dos de agora. Muito mais que apenas disseminar a sua tradição, sua cultura, a mãe do tradutor faz seu filho compreender, através do mito dos flamingos, que a vida é circular. E essa lição é fundamental para o tradutor, especialmente num momento agonístico como aquele em que a narrativa transcorre, ou seja, o da destruição do país e o da perplexidade diante da sua quase impossível reconstrução.

Personagem já apresentada neste trabalho¹¹, Temporina, a falsa velha, é descrita como idosa em corpo jovem que havia sido enfeitada por não ter se casado na idade certa, passara do tempo, talvez por isso seu nome. Por ter se tornado “solteirona” (MAIA, 2011)¹², recebeu seu

¹¹ Ver capítulo 2, subcapítulo 2.2 deste trabalho.

¹² Claudia Maia é autora do livro *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*, no qual ela apresenta, por meio de uma minuciosa e extensa pesquisa histórica, questionamentos sobre o termo “solteirona”; bem como constrói, no contexto do estado de Minas Gerais, um mapa do constrangimento a que foram submetidas as mulheres do final do século XIX até meados do século XX para que acolhessem a condição conjugal. Neste trabalho, os estudos de Maia contribuíram numa aproximação com as personagens Temporina e Hortênsia, as quais receberam “punição” por não terem se casado.

castigo. Temporina e o italiano Massimo Risi acabam se apaixonando, não antes de ele demonstrar total estranhamento ao conhecê-la:

De repente o italiano tropeçou num vulto. Era uma velha, talvez a mais idosa pessoa que ele jamais vira. [...] É que o pano deixava entrever um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa. [...] Podia uma velha de tamanha idade inspirar desejos num homem em plenas faculdades? (COUTO, p. 39)

É ela a responsável por tentar colocar Massimo a par da cultura de Tizangara; representando a dualidade moça/velha, Temporina leva o italiano a conhecer os dois tempos, os dois mundos, mas para os habitantes da vila os mortos e os vivos compunham na verdade um só mundo. Com essa personagem o estrangeiro começa a entender, por exemplo, que em Tizangara um louva-a-deus não é um mero inseto:

E o hospedeiro já se retirava quando notou qualquer coisa no chão. Se debruçou a inspecionar e sua voz se aflautou:

– Você matou-lhe!

O italiano se ergueu aflito. Outra morte? E o recepcionista, juntando as mãos no rosto, gritava olhando o chão:

– Hortênsia!

Hortênsia? Que se passava agora? [...] O homem apontava no chão uma louva-a-deus morta. Também veio a mim um arrepio. De repente, aquele cadáver estava para além de um insecto.

– E agora me explique! Que raio se passa?

Um louva-a-deus não era um simples insecto. Era um antepassado visitando os viventes. Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho ali andava em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio. (COUTO, p. 60)

Hortênsia era tia de Temporina, que já havia falecido. Quando viva, passava as tardes na varanda, “não era em vão que tinha o nome de flor” (p. 63). Cuidava dos dois sobrinhos e nunca se casara: Temporina

era a mais velha, e o menino dependia de sua tia pra tudo, pois tinha ele “comprovadas inabilidades.” (p. 64). A personagem Hortênsia é imbricada por elementos característicos da ficção moçambicana, seja pela relação entre os vivos e os mortos, seja quando em forma de inseto representa mais uma vez a crença tizangarense.

Novamente nos deparamos com uma personagem solteira e aqui é importante destacarmos que o romance nos apresenta cinco personagens femininas e três delas não seguem o pensamento de que toda mulher deve casar e reproduzir-se, ainda que não seja uma escolha. Esclarecem-nos a respeito do celibato – nesse caso fazemos uma aproximação com a situação de Temporina e a sua tia Hortênsia – os estudos de Claudia Maia (2011), segundo a qual:

o celibato passou a ser considerado uma ameaça à sexualidade reprodutiva e, por isso, um desvio da biologia, uma torção da natureza. Dessa forma, ao não se casar, a mulher contrariava sua natureza, sendo punida por ela com um corpo doente, defeituoso, masculinizado, estéril e inútil (p. 28)

Tão punida quanto Temporina, que passou a ter um corpo defeituoso, Hortênsia colhe as agruras de não ter se casado e torna-se estéril e inútil, sempre a “olhar pela janela”.

Diferentemente de Temporina e sua tia, Ermelinda – casada com o corrupto Administrador da Vila, Estêvão Jonas – tinha o comportamento característico de esposa de homem “importante”: aos olhos da sociedade, apoiava o marido nas suas decisões e demonstrava ser companheira. No entanto, para Estêvão ela fazia questão de deixar claro que estava de olhos bem abertos para qualquer pisada em falso de seu marido, porém isso não era obstáculo para que ele fosse infiel. Ainda sim, a “administratriz” mostrava poses de rainha:

Falava ajeitando o turbante e sacudindo as longas túnicas. Ermelinda clamava que eram vestes típicas de África. Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias. [...]

E saiu, com portes de rainha. No limiar da porta sacudiu as madeixas, fazendo tilintar os ouros,

multiplicados em vistosos colares no vasto colo.
(COUTO, 2006, p.19)

Denotando o exagero, tanto em suas roupas como em seus gestos, Ermelinda tem também papel duplo na trama, pois ora está satisfeita com o conforto que o dinheiro ilícito lhe proporciona, ora está ao lado das mulheres de Tizangara, sobretudo de Ana Deusqueira, repelindo a subjugação masculina.

Por meio de sua condição marginalizada, Ana Deusqueira, a prostituta da vila, demonstra ser uma personagem bastante consciente de seu papel. Em vários momentos, Ana mostra-se a par da situação de desmazelo em que se encontram ela e seus conterrâneos. Em meio ao torpor dos habitantes da vila por conta de fatos a princípio incompreensíveis, ela surge como quem quer evidenciar a crua realidade em que estão inseridos.

Além disso, a personagem ganha mais importância por ser uma das possíveis reveladoras do mistério das explosões, uma vez que ela poderia “identificar o todo pela parte” (p. 27). Como Ana Deusqueira era a única prostituta de Tizangara, de acordo com os chefes da administração talvez ela reconhecesse o explodido com base no pênis. Isso evidencia, de forma cômica, a insuficiente infraestrutura do local – pois ao invés de peritos, mandam chamar Ana.

Num dos diálogos que ela teve com o italiano, Mia Couto dá voz à vivência de mulheres que também tiveram suas experiências atravessadas pela violência do poder colonial e patriarcal.

- Tenho saudades de minha casa, lá na Itália.
- Também eu gostava de ter um lugarzinho meu, onde eu pudesse chegar e me aconchegar.
- Não tem, Ana?
- Não tenho? Não temos, todas nós, as mulheres.
- Como não?
- Vocês, homens, vêm pra casa. Nós somos a casa.

(COUTO, 2006, p. 80)

Nesse excerto, Ana traz à tona a desigualdade nas relações entre homens e mulheres e a condição de exílio por que estas passam, o qual é sempre uma “experiência de dor e solidão irreparáveis” (SCHIMIDT, 2004, p. 205). Pensar para além da posição de ser mulher, por nesse caso também ter presenciado o colonialismo, nos remete à lógica de poder e dominação, que será discutida a seguir.

4.2 Personagens femininas e a colonialidade do poder

Conforme proposto na introdução deste trabalho, em *O último voo do flamingo* – como em várias obras de Mia Couto – há a possibilidade de analisarmos as representações de gênero por meio das experiências vividas pelas personagens apresentadas no subcapítulo anterior. Ainda que situadas num contexto pós-independência de Moçambique, as mulheres de Tizangara trazem consigo as imposições do modelo patriarcal, o qual foi a base do discurso colonial, cujos frutos ainda são colhidos, sobretudo, pelas mulheres que tiveram marcadas na pele as mazelas do colonialismo – mesmo que este não vigore mais. Mário César Lugarinho (2013) traz reflexões bastante pertinentes acerca da relação colonialismo/patriarcado, que impôs uma condição de inferioridade não só às mulheres, mas a todos(as) que não fizessem parte de uma identidade masculina hegemônica:

Durante o processo colonial, o patriarcado, exercendo efetivamente o poder colonial, estabelecia o patriarca, e aqueles que lhe estavam próximos, como detentor do modelo identitário, gerando uma distinção clara com aqueles que a ele se subordinavam. Isto é, a expressão da identidade masculina hegemônica do patriarca definiria as masculinidades não-hegemônicas e, também, as hierarquias a ele subordinadas: mulheres, brancas ou não, crianças e todos os outros exemplos de indivíduos agregados e subordinados à autoridade patriarcal. É dessa maneira que o patriarcal e o colonial se universalizam, destituindo de

autonomia quem lhe era exceção ou vivia dele excluído. (LUGARINHO, 2013, p. 19)

Na história do patriarcado e do colonialismo, apoderar-se de territórios implicou, como se fosse uma lógica praticamente natural, subjugar as mulheres das terras, pois marginalizavam a “exceção” e o “diferente”; e assim “a superioridade do homem por sobre a mulher e do homem branco europeu por sobre todos os homens não brancos e não europeus ficou garantida” (LUGARINHO, 2013, p. 20). Precisamos ter em mente que:

quando se fala na dominação da terra, de um território, está-se falando da dominação da natureza de determinado local; da exploração/extração irrefletida dos recursos naturais a par da exploração da mão-de-obra nativa, que encontra – diga-se de passagem – na força laboral da mulher os mais baixos custos para sustentar o sistema de exploração. Considerando que tanto a mulher quanto a natureza, os negros, os pobres, as crianças são tidos como inferiores e, portanto, são subjugados quer na colônia quer na metrópole, parece óbvio que as lutas feminista e anti-colonial guardem semelhanças que remetam a um “inimigo comum”. (CANTARIN, 2010, p. 1)

Ora, o auge dos estudos feministas (em países latino-americanos) coincide com o período dos processos de independência em países africanos, na década de 1970¹³. A preocupação, compartilhada pelos movimentos feministas e anticolonialista, quanto à transformação do outro de objeto a sujeito da história deve ser entendida também na conjuntura do declínio do sistema econômico e político global atual (SHOHAT, 2004), cujas margens estão hoje repletas de mulheres,

¹³ A partir de meados da década de 1970 também foi o período em que, segundo Adriana Piscitelli (2004), o conceito de gênero começou a se disseminar nos estudos acadêmicos sobre feminismo.

independentemente de sua etnia ou nacionalidade, porém, no que se refere à representação feminina, para Glória Anzaldúa (2005):

não é suficiente se posicionar na margem oposta do rio, gritando perguntas, desafiando convenções patriarcais, brancas. Um ponto de vista contrário nos prende em um duelo entre opressor e oprimido; fechados/as em um combate mortal, como polícia e bandido, ambos são reduzidos a um denominador comum de violência. O “contraposicionamento” refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. (ANZALDÚA, 2005, p. 705)¹⁴

De origem mexicana, a crítica e teórica americana Glória Anzaldúa dedicou seus escritos a discutir questões feministas e foi responsável por dar um novo rumo para as identidades *chicanas*. Embora o eixo de abordagem do texto citado seja o contexto latino-americano, Anzaldúa também se refere a mulheres de cor¹⁵, lésbicas, judias e de Terceiro Mundo, essas que estão na “margem oposta do rio” e que, segundo ela, não devem se limitar a gritar e desafiar o discurso patriarcal. Há, pois, que se levar em consideração as novas relações

¹⁴ Essa citação faz parte do livro *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, originalmente publicado em 1987, uma contribuição essencial para os estudos feministas, sobretudo para a teoria da identidade mestiça.

¹⁵ A denominação “mulheres de cor” a que me refiro neste trabalho é uma apropriação de um termo largamente utilizado e “originado nos Estados Unidos para as mulheres vítimas de dominação racial, como um termo de coalizão contra múltiplas opressões. Não é meramente um marcador racial, ou uma reação à dominação racial, mas um movimento solidário horizontal. “Mulheres de Cor” é um termo adotado pelas mulheres subalternas, vítimas de dominações múltiplas na América. “As mulheres de cor” não aponta para uma identidade que as separa, mas uma coligação orgânica entre as mulheres indígenas, mestiças, mulatas, negras: Cherokee, porto-riquenha, Sioux, Chicana, Mexicana, pessoas, enfim, todo a complexa teia de vítimas da colonialidade de gênero. Mas tramando não como vítimas, mas como protagonistas de um feminismo descolonial.” (LUGONES, 2008, p. 75 – tradução nossa)

geopolíticas de poder que se formaram, conforme enfatiza Liliana Suáres Navaz (2008):

Embora o sistema político de "Impérios Coloniais", no sentido estrito, esteja felizmente no passado, as suas consequências estão presentes nas novas formas de imperialismo econômico e político liderado por capitalistas neoliberais em todos os cantos do mundo. Essa globalização banal tem efeitos negativos para as mulheres, pois, embora sejamos cidadãs, essas dinâmicas estão nos empurrando ainda mais para a pobreza, para mais responsabilidades, novas formas de migração, novas formas de controle e violência. (NAVAZ, 2008, p. 24)¹⁶

Essas novas formas de violência e controle impostas às mulheres são representadas em *O último voo do flamingo* pelas figuras corruptas dos Administradores locais – Estêvão Jonas e seu assistente Chupanga. Na cena em que ainda começavam a tentar saber de quem era o pênis “avulso e avultado”, Estêvão tem uma ideia:

– Com o devido respeito, Excelências: e se chamássemos Ana Deusqueira?!

– Mas essa Ana, quem é? – inquiriu o ministro.

Vozes se cruzaram: como se podia não conhecer a Deusqueira? Ora, ela era a prostituta da vila, a mais conhecedora dos machos locais.

¹⁶ “Aunque el sistema político de ‘Imperios Coloniales’ en sentido estricto quedó felizmente en el pasado, sus secuelas están presentes en las nuevas formas de imperialismo económico y político liderado por capitalistas neoliberales en todos los rincones del mundo. Esta globalización tan trillada tiene efectos perversos para las mujeres. Aunque ciudadanas, estas dinámicas nos están empujando hacia una mayor pobreza, más responsabilidades, nuevas formas de migración, nuevas formas de control y violencia.” (tradução nossa)

- Prostitutas? Vocês já têm cá disso?
- E o administrador, empoleirado na vaidade, murmurou:
- É a descentralização, senhor ministro, é a promoção da iniciativa local – e repetia, enfundado:
- A nossa Ana! (COUTO, 2006, p. 26-27)

Com esse discurso cheio de vaidade, o Administrador se coloca, junto aos outros homens, como “donos” de Deusqueira, “A nossa Ana!”. Símbolo da subjugação feminina sem, no entanto, mostrar-se frágil ou indefesa, mas o oposto, Ana Deusqueira mantém uma postura consciente e vigorosa:

Por acaso, o estrangeiro notara o tamanho daquele resto? A esperada revelação se fez ouvir:
 – Esse homem aí era do sexo maisculino.
 E a prostituta deflagrou uma gargalhada enquanto afastava uma imaginada poeira dos fios escorridos de sua falsa cabeleira. (p. 32)

Nesse excerto, a personagem revela seu lado satírico, trazendo ao(à) leitor(a) uma situação risível. Com essa revelação óbvia, Ana deixa o estrangeiro atônito e, claro, sem nenhuma resposta. Parece que esta é a intenção da personagem: provar que sabe o que aconteceu ao homem explodido, mas faz questão de silenciar-se para revelar, talvez, numa hora mais apropriada. Ana Deusqueira representa uma nova consciência entre as personagens do romance, no qual evidencia sua condição de mulher, inferiorizada por sua “função social” – prostituta.

Quando a personagem começa a contar ao italiano um pouco sobre quando os soldados da ONU chegaram a Tizangara, Ana demonstra ao(à) leitor(a) que entende mais do aparenta: “O soldado zambiano chegou, exibindo farda. Entrou no bar arrotando presença. Batia os calcanhares, mandando vir as bebidas. Não gostamos, sabe, esses ares de dono. Só fingimos simpatias, mais nada.” (COUTO, 2006, p. 84). Sua fala denota bastante clareza, muito mais do que se supunha. Tanto que, sempre em conflito com o Administrador Estêvão Jonas – o qual mantinha relações com ela e traía sua esposa Ermelinda –, a todo o

momento Ana faz questão de desafiar a postura de autoridade do chefe da vila:

Estêvão Jonas segurava Ana Deusqueira por um braço. A puxava contra si para depois a empurrar contra a parede. E gritava: puta, puta, puta! Que a mandava prender, acusada de culpa pelas mortes estrangeiras. [...]. Já a prostituta no chão e o pé do administrador voou na direção dela. Ana Deusqueira, inclinada sobre um braço, ergueu o rosto e gritou:

- Você é uma merda! Vou-te denunciar!

Outro pontapé. Ana ia sangrando, o rosto dela perdia contorno. [...] (COUTO, 2006, p. 193)

Aqui é evidenciada a situação de Ana como um ser marginalizado, reduzido a um nada, por alguém que está no poder e que se utiliza, além da violência verbal, da física – nessa cena o autor nos mostra que a “colonialidade do poder”¹⁷ (LUGONES, 2008) reverbera em inúmeras comunidades. No entanto, Deusqueira o enfrenta, dizendo que iria denunciá-lo, pois sabia o que provocava a explosão dos soldados. Ela se coloca em contraposição, “porque o “contraposicionamento” brota de um problema com autoridade – tanto externa como interna – representa um passo em direção à liberação da dominação [...]” (ANZALDÚA, 2005, p. 705).

No contexto africano, essa dominação, presente ainda em governos pós-independência, é explicada, por exemplo, pela nigeriana Amina Mama em seu artigo *Cuestionando la teoria: género, poder e identidad en el contexto africano*, segundo a qual “a análise feminista de Estados pós-coloniais relacionam violência e destrutivas manifestações das ações do Estado moderno para a persistência do patriarcado com

¹⁷ Em seu artigo, María Lugones aborda esse conceito a partir dos estudos de Aníbal Quijano, intitulado *Colonialidad del poder: cultura y conocimiento en América Latina*; o texto pode ser consultado integralmente em: <<https://graceguevara.files.wordpress.com/2013/09/quijano-anibal-colonialidad-del-poder-cultura-y-conocimiento-en-amc3a9rica-latina-2000.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2014.

toda a sua perversidade.” (2008, p. 229)¹⁸. Nesse artigo, Mama traz como exemplo de “novas formas de perversidade” o governo de alguns países africanos, como a República Democrática do Congo e Zimbábue, isso porque “para os regimes menos democráticos as mulheres forneceram um complemento à tirania” (MAMA, 2008, p. 228 – tradução nossa)¹⁹.

Além da prática incisiva de poder sobre a mulher por parte do Estado, havia, principalmente nas décadas de 1980 e 1990, a dominação exercida pelo homem comum, já que “reafirmar a subjugação das mulheres era fascinante para o homem comum, que provavelmente se sentia anulado na experiência vivida, sobretudo no sistema patriarcal.” (MAMA, 2008, p. 228, p. 228 – tradução nossa)²⁰.

De acordo com Márcio Matiassi Cantarin (2010), essa dinâmica de opressão contra as mulheres aconteceu também no país em que se passa o romance:

No caso específico de Moçambique, a exemplo de tantos outros lugares, a opressão da mulher sobreviveu às transições de sistemas políticos e regimes. A cultura tradicional patriarcal interagiu com o discurso da modernidade, ainda que diferentes. Permanece, pois, no pós-independência a mesma dinâmica dos acordos entre colonizador e colonizado com vistas a hierarquizações de critério sexual e étnico que subjugam a mulher africana ao homem africano antes de submetê-las ao homem europeu. (CANTARIN, 2010, p. 2)

¹⁸ “Un análisis feminista de los estados poscoloniales vincula la violencia y las manifestaciones destructivas de las acciones del Estado moderno con la persistencia del patriarcado en toda su perversidade.” (tradução nossa)

¹⁹ “para regímenes menos que democráticos las mujeres proporcionaron un complemento para la tiranía.” (tradução nossa)

²⁰ “reafirmar la subyugación de la mujer era atractivo para el hombre ordinario que probablemente pudo sentirse anulado en la experiencia vivida en el particular patriarcado.” (tradução nossa)

Num relato bastante tocante sobre sua mãe, o tradutor conta um pouco sobre como foi quando nasceu e fala das tristezas dela por conta da infidelidade do pai, numa clara demonstração da perpetuação das dinâmicas hierarquizadas, que colocaram a mulher numa posição de inferioridade em relação ao homem.

Depois de mim, seu ventre fechou. Eu não era apenas um filho – era o castigo de ela não mais poder ser mãe. E aquele destino em outras punições se multiplicou: meu pai, em lugar de lhe reservar mais carinho, passou a lhe infligir penas, deitando-lhe as culpas do universo. E se sentiu aliviado: se ela perdera a fertilidade, ele tinha direito de não ter deveres. [...] E passou a dormir fora, gastando sua idade em leitos de outras. Minha mãe chorava enquanto dormia na solidão do leito desconjugal. Não soluçava, nem se escutava o despejo da tristeza. Só as lágrimas lhe escorriam sem pausa durante a noite. (COUTO, 2006, p. 46)

Nesse excerto, o autor faz um jogo com a palavra “conjugal”, pois já que o leito não servia mais para os dois, para Sulpício e a mãe do narrador-personagem, então haveria de se colocar o prefixo de negação “des”; ou seja, não conjugal. Ademais, não há como passar despercebido o fato de mãe do tradutor continuar no “leito desconjugal” imersa num sofrimento silencioso, como se não fosse permitido a ela nem mesmo extravasar sua dor, suas tristezas.

Assim, podemos entender mais claramente o que Margarda Calafate Ribeiro (2008) chama de mulheres duplamente silenciadas:

[...] Trata-se da denúncia de uma dupla colonialidade: uma colonialidade política, ainda que não mais exercida aos moldes europeus; e uma colonialidade social e familiar, que coloca as mulheres em histórias duplamente silenciadas. Silenciadas pela condição de subalternidade no seio da diferença imposta pela colonialidade e

silenciadas pela condição da subalternidade vivida no seio da diferença sexual. (RIBEIRO, 2008, pp. 98-99)

Neste artigo, a autora discute a questão da dupla colonização presente nos poemas de Ana Paula Tavares, poetisa angolana. Isso significa que podemos inferir a “dupla colonialidade”, sem dúvida, como uma característica comum aos países dominados pela opressão colonial, principalmente no que diz respeito às nações africanas. Porém, as mulheres, por sofrerem duas vezes a colonialidade do poder, como afirmamos, foram colocadas à margem, como se apenas uma forma de dominação não fosse suficiente para calar a voz de milhares de mulheres condenadas a essa condição de subalternidade.

Em depoimento ao investigador italiano, Ana Deusqueira relata a maneira dominante infligida a ela por um dos soldados explodidos:

Pois, esse soldado me visitou sem nenhuma maneiras. O homem nem perdeu tempo com beijo. Você sabe como é a minha gente. Me subiu assim, sem preparo, mais salivoso que cachorro. E ali se serviu, todo por cima de mim, completamente nu, excepto a boina na cabeça. Transpirado, aguando-se pela pele, ia gemendo, arfalhudo. Suspiros e gemidos iam crescendo, cada vez mais frequentes, eu já aliviada por ver a coisa a terminar. Foi nesse instante: em vez de se vir, o tipo rebentou-se, todo estampifado. Me assustei, quase de morrer. Fechei os olhos. Eu já tinha ouvido falar disso, dos estrangeiros explodirem quando montam nas meninas. Porém, nunca tinha acontecido comigo, nunca. Eu não queria nem abrir os olhos, ver a sangraria toda espalhada, tripas dependuradas nos candeeiros (COUTO, 2006, p.180-181).

Numa clara repulsa à violência que sofrera – visto que o fato de ela ser prostituta em nada ameniza a conduta desprezível do soldado –, Deusqueira até parece concordar com a morte do capacete azul, como se ele tivesse recebido o que merecia. Nesse relato, o opressor protagoniza

a “colonialidade de gênero” já no período pós-independência, e pior, por ser um homem que deveria estar ali para facilitar o processo de paz após a longa guerra civil de Moçambique. Essa relação entre moçambicanas e soldados da ONU é muito bem pontuada por Phillip Rothwell em seu livro *A Postmodern Nationalist: truth, orality, and gender in the work of Mia Couto*, publicado em 2004:

O maior contingente enviado para policiar os Acordos Gerais da Paz foram adquirindo uma reputação desagradável por recorrem aos serviços de prostitutas e pelos abusos a jovens raparigas que aconteceram durante a administração deles. (ROTHWELL, 2004, p. 161 *apud* BRUGIONI, 2012, p. 84)

Percebemos mais uma vez em *O último voo do flamingo* há o aspecto sempre presente da ligação entre a história de Moçambique e a narrativa de Tizangara. Ainda no que tange à presença do contingente da ONU no país africano, Elena Brugioni afirma:

Apesar do resultado alcançado graças à participação das Nações Unidas no processo de paz, a presença dos Capacetes Azuis em Moçambique foi marcada por vários problemas de ordem pública e social o que determinou, por exemplo, a retirada do contingente italiano da operação e, consequentemente, a imunidade diplomática a todos os militares e funcionários da ONU presentes no território moçambicano. (BRUGIONI, 2012, p. 84)

O que era para ter sido simplesmente um auxílio à população moçambicana fez com que mulheres sentissem em seus corpos a colonialidade do poder, a perversa lógica de apoderamento; a qual lhes impôs uma situação de violência física, psicológica, emocional como um exemplo do que acontece no “Sistema Moderno/Colonial de Gênero” (LUGONES, 2008). Ao fazer referência aos conceitos trazidos

por María Lugones em seu artigo *Colonialidad y género*, pretendemos compreender a colonialidade de gênero a partir do patriarcado. Ainda que as novas relações não necessariamente devam estar ordenadas em termos de gênero, conforme pontua a autora, queremos ratificar a ideia de que as mulheres de cor, como as personagens do romance, foram molestadas pelo processo colonial/patriarcal:

A autodenominação *mulher de cor* não é equivalente, mas sugere uma tensão com termos raciais que o Estado racista impõe. Embora na modernidade capitalista eurocentrada sejamos todos/as racializados/as e submetidos/as a um gênero, nem todos/as nós somos dominados/as ou vitimados/as por esse processo. O processo é binário, dicotômico e hierárquico. (LUGONES, 2008, p. 85 – grifos da autora)²¹

A fala seguinte de Ana Deusqueira evidencia como se formam essas tramas hierarquizadas de poder, dentro de uma situação de dependência: com governos fora de Tizangara – os pactos financeiros de Estêvão Jonas com um tal ministro; com outros países (os capacetes azuis enviados pela ONU, e também a verba destinada à desminagem); e a prática de favores, radcada entre os próprios tizangarenses, a exemplo do comportamento corrupto e subserviente de Chupanga.

Estes poderosos de Tizangara têm medo de suas próprias pequenidades. Estão cercados, em seu desejo de serem ricos. Porque o povo não lhes perdoa o facto de eles não repartirem riquezas. A

²¹ “La autodenominación *mujer de color*, no es equivalente a, sino que se propone en gran tensión con los términos raciales que el Estado racista nos impone. A pesar que en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso. El proceso es binario, dicotómico y jerárquico” (tradução nossa)

moral aqui é assim: enriquece, sim, mas nunca sozinho. São perseguidos pelos pobres de dentro, desrespeitados pelos ricos de fora. Tenho pena deles, coitados, sempre moleques. Assim, aprendi minhas sabedorias, passo como penumbra no poente. (COUTO, 2006, p.179).

Consciente de que se situava abaixo nas hierarquias formadas em Tizangara, só restava a Ana, mais uma vez, o silêncio, andar por aí como se fosse sombra; pelo menos até ao final da trama, em que ela definitivamente denuncia Estêvão Jonas. Pelo fato de Ana saber que o Administrador era corrupto e era ele quem desviava o dinheiro do projeto de desminagem, este mandou Chupanga sumir com ela, porém Ermelinda, a esposa de Estêvão adentra a sala na hora e brada:

– Não toca nessa mulher!

– Você, Ermelinda, se meta fora disto. E você, Chupanga, não ouviu minha ordem? Me despache este embrulho.

– Não se mexe, Chupanga – contracomandou Ermelinda.

Chupanga, estranhamente, ficou parado. Pela primeira vez, desobedecia ao chefe? Estêvão assistia àquilo, atônito. A Primeira Dama atravessou a sala e se ajoelhou junto de Ana Deusqueira. Lhe passou a mão sobre a cabeça e disse:

– Você vai ficar boa, minha irmã!

Os olhos de Ana eram duas janelas de espanto. Como se ela, por fim, recordasse aquela voz que ela buscava no passado, o enevoadado ser que já lhe dera a bênção de reviver. Afinal, tinha sido a própria Ermelinda quem a recolhera e dera a primeira guarida em Tizangara. A prostituta encolheu o pescoço para se render às carícias da outra e as duas choraram. Os homens, nós, escutávamos em silêncio. Elas eram donas, exclusivas, do que ali se passava. (COUTO, 2006, p.194-195).

Essa passagem constitui um exemplo categórico da questão de gênero no romance, o que nos parece ser uma preocupação constante nos textos de Mia Couto. Ora, momentos antes do fim da narrativa Ermelinda e Deusqueira mostravam-se inimigas, a esposa do administrador inclusive quis denunciá-la como culpada pelos rebentamentos, o que nos causa surpresa com a repentina mudança de atitude. Essa união entre as duas personagens propõe uma “configuração específica, que aponta para uma preocupação evidente em relação às questões de gênero, uma clara referência a uma situação contextual moçambicana em que, com efeito, o papel da mulher se situa numa dimensão social e cultural complexa e heterogênea”. (BRUGIONI, 2012, p. 93) Isso tanto se pode afirmar que Temporina, ao saber dos acontecimentos na vila entre Ermelinda e Ana rapidamente se apressa e vai se juntar a elas:

Temporina estava sentada junto ao tronco. contei o que se passara. De imediato, Temporina tomou a decisão: foi à casa da administração. Ia apoiar Ana Deusqueira, juntar-se às outras mulheres. Elas em si, compunham uma outra raça. (COUTO, 2006, p. 195)

Ao buscar elementos nos estudos críticos da indiana Gayatri Chakravorty Spivak, no seu clássico *Pode o subalterno falar?* (2010), podemos inferir que a história (não só de Moçambique, como de tantos outros países de “Terceiro Mundo”, mesmo estes já independentes) continua a silenciar as vozes de personagens subalternas (sejam elas reais ou fictícias). No romance, essa crítica se faz claramente aos homens, intimamente ligados ao poder, visto que representam os modelos patriarcal e (neo)colonial. Na representação de Ana Deusqueira, por exemplo, cuja identidade é sua própria marca de diferença – prostituta –, percebemos um deslocamento, o qual surge das margens e vai ao centro de uma ordem falocêntrica. Motivo pelo qual, acreditamos, não foi gratuita a escolha do único órgão que “contou história”: o pênis “avulso e avultado”; o que também alegoriza uma ameaça à ordem falocêntrica, associada muito claramente na narrativa ao poder colonial e patriarcal.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os factos só são verdadeiros depois de serem inventados.
(crença de Tizangara)

Ao final do romance, não foi desvendado, de fato, o mistério das explosões. Muitas foram as possibilidades, e em alguns momentos o autor da narrativa nos leva a crer que as explosões aconteciam porque as minas eram plantadas pelo administrador Estêvão Jonas – pois isso nos pareceria mais fácil de acreditar. Outro possível desfecho seriam as poções mágicas do feiticeiro Zeca Andorinho, encomendadas pelos homens de Tizangara a fim de se vingarem dos soldados da ONU. Porém, a narrativa se encerra após a vila ter sido “engolida” por um imenso vazio e junto com ela se foram os relatórios de Massimo, nos quais ele anotava suas impressões acerca das ocorrências.

As explicações não vieram, como o estrangeiro pensava que aconteceria. Mais ainda do que a não descoberta do mistério, Risi foi surpreendido com o abismo que tomara conta de Tizangara e se pergunta: “Como relatar que um país inteiro desaparecera? Seria despromovido. Pior: internado por perigoso delírio” (COUTO, 2006, p. 215). O tradutor, por ser personagem da narrativa e estar inserido na cultura de seu país, não demonstrou perplexidade com o desfecho, como se de alguma forma soubesse o que viria. O pai do tradutor, que estava junto com o narrador e Massimo no momento em que o infinito buraco apoderou-se da vila, relatou calmamente sobre a catástrofe:

Afastámos do imenso buraco. Sentámos na sombra de uma floresta. Meu pai então nos convocou. Sua cara era séria, sua voz solene: ele sabia por que a nação desaparecera naquela infinita cratera.

– Isso é obra dos antepassados...

– Não. Outa vez os antepassados!?

– Respeito, senhor Massimo. Isto é assunto nosso.

[...]

Já acontecera com outras terras de África. Entregara-se o destino dessas nações a ambiciosos que governaram como hienas, pensando apenas em engordar rápido. (COUTO, 2006, p. 216)

A fala mordaz de Sulpício denota uma crítica ao modo vil e ambicioso como os países de África foram governados, ou melhor, explorados. Também deixa claro que ele sabia sobre o fim de Tizangara, e por isso esperava pelo barco – ou seria um flamingo? – que o levaria dali. Ficaram à beira do precipício, Massimo e o tradutor, ao que este questiona:

– Que vamos fazer? – perguntei.

– Vamos esperar.

A voz dele era calma, como se vinda de antiga sabedoria.

– Esperar por quem?

– Esperar por outro barco – e, após uma pausa, se corrigiu: – Esperar por outro voo do flamingo. Há de vir um outro. [...]

Pela primeira vez, senti o italiano como um irmão nascido na mesma terra. Ele me olhou, parecendo me ler por dentro, adivinhando meus receios.

– Há-de vir um outro – repetiu.

Aceitei sua palavra como a de um mais velho. Face à neblina, nessa espera, me perguntei se a viagem em que tinha embarcado meu pai não teria sido o último voo do flamingo. Ainda assim, me deixei quieto, sentado. Até que escutei a canção de minha mãe, essa que ela entoava para que os flamingos empurrassem o sol do outro lado do mundo. (COUTO, 2006, p. 220)

É com esse diálogo, cheio de poesia e lirismo, que se encerra a narrativa. A conversa “entre irmãos” nos faz acreditar que virá outro

flamingo, ainda mais importante, pois as aves continuam fazendo o seu papel: o de trazer um novo dia. Ou seja, Massimo e o tradutor propõem que devemos ter esperança em um novo lugar para se viver. O mistério dos “explodimentos”, a corrupção, o desmazelo, enfim, foram preocupações também engolidas junto com Tizangara.

No entanto, vale salientar que *O último voo do flamingo* nos sugere mais de uma possibilidade de interpretação, sendo o(a) leitor(a) convidado(a) a participar do processo de construção de significados, já que inúmeras lacunas não são preenchidas no decorrer da trama: são lacunas da memória de um passado recente que não se quer esquecer, pois, pelo contrário, nos parece que esse passado se quer lembrar para testemunhar um momento singular da história recente do país.

O romance foi composto por capítulos/fragmentos, os quais deram voz a diferentes personagens, e cada um deles tece a história. Eles demonstram suas lembranças fragmentadas, tecendo uma narrativa com sentido de certa forma incompleto – tal como aparenta estar o contexto de Moçambique no início da década de 1990.

Neste trabalho mencionamos alguns(mas) estudiosos(as) da cena literária africana de língua portuguesa e também autores(as) das teorias pós-coloniais para discutirmos identidade cultural, tradução e gênero. Com base nas discussões propostas e no romance, tentamos evidenciar que na obra de Mia Couto seus personagens alegorizam a dura e sofrida realidade por que passaram os povos africanos. Não bastassem as marcas da colonização, os moçambicanos enfrentaram, já no fim de seus recursos econômicos, sociais e psicológicos, uma guerra civil sem precedentes que assolou o país.

Com isso há que considerarmos como relevantes as tentativas dos tizangarenses de valorizar aquilo que jamais poderiam elidir: a sua tradição e sua cultura. Num dos textos que compõem *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, Rita Chaves afirma: “[...] em oposição à padronização ditada pela ordem colonial, a valorização dos elementos internos apresentava-se naturalmente como um fator de aglutinação.” (CHAVES, 2005, p. 279). Nesse sentido, Mia Couto enreda seus personagens tizangarenses de modo que estes tentam perenizar suas tradições diante da sombra ainda recente da tragédia, bem como do colonizador. Com claras referências ao imaginário popular, os

habitantes de Tizangara vão tecendo sua identidade cultural e reafirmando a singularidade de suas tradições e seus valores.

A cada leitura do romance – e foram muitas –, uma nova percepção, um novo olhar sobre a história de Tizangara, de Moçambique. Isso nos fez perceber que *O último voo do flamingo* contempla questões comuns a vários países de África, sobretudo a situação pós-colonial em que se encontram. “Não há dúvida de que agora [...] começa a existir uma identidade africana” (APPIAH, 2007, p. 243). Essa identidade que surge foi com certeza, como dissemos, construída por intermédio da relação com a diferença, a qual permitiu que o povo de Tizangara se agarrasse as suas tradições e criasse um novo lugar, com a certeza de que os flamingos estão agora empurrando o sol do outro lado do mundo. Assim, finalizamos este trabalho com as palavras de esperança de Ana Deusqueira: “Vá, que um outro tempo nos há-de visitar”. (COUTO, p.181).

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. Revista *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13.3, 2005.

APPIAH, Kwame A. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

AZEVEDO, Elizabeth B. *História e cultura: feiticismo*. Disponível em: <<http://www.ritosdeangola.com.br>>. Acesso em: 20 maio 2011.

BANTON, Michael. A racialização do Ocidente. In: *A idéia de raça*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRUGIONI, Elena. Fisionomias literárias e paradigmas críticos: uma leitura de *O último voo do Flamingo*. In: _____. *Mia Couto: Representação, História(s) e Pós-Colonialidade*. Minho: Edições Húmus, 2012. p. 71-101

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Unesp, 2009.

CANTARIN, Márcio Matiassi. *Mia Couto: por uma nova identidade de gênero, por uma nova identificação do humano*. 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277926754_ARQUIVO_ArtigoMarcioMatiassiCantarin.pdf>. Acesso em: 28 set. 2014.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: Revista *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 7, n. 15, pp. 107-147, jul. 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. In: *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos*. Org. Cristina Stevens. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismo, tradução, transnacionalismo. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004.

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GARCIA, Flavio. *Discursos fantásticos de Mia Couto: mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013, p. 21.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Guacira Lopes Louro; Tomaz Tadeu da Silva. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. Recensão crítica a “O último voo do flamingo”. In: *Metamorfoses I*. Lisboa: Cosmos, 2000.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). *Revista Abril*, Niterói, v. 5, n. 10, 2013.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tábula Rasa*, Bogotá, n. 9, jul.-dec. 2008, p. 73-101. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>>. Acesso em: 23 set. 2014.

MACEDO, Helder. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MAIA, Claudia. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

MALANDRINO, Brígida Carla. Os mortos estão vivos: a influência dos defuntos na vida familiar segundo a tradição bantú. *Revista Último Andar* v.19, 2010.

MAMA, Amina. Cuestionando la teoria: género, poder e identidad en el contexto africano. In: NAVAZ, Liliana Suárez; CASTILLO, Rosalva Aída Hernández (Ed.). *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra, 2008.

MATA, Inocência. A alquimia da língua portuguesa nos portos da expansão em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta*, Belo Horizonte. v. 1, n. 1-2, p. 262-268, 1998.

NAVAZ, Liliana Suárez. Colonialismo, gobernabilidad y feminismos Poscoloniales. In: NAVAZ, Liliana Suárez; CASTILLO, Rosalva Aída Hernández (Ed.). *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder: cultura y conocimiento en América Latina. Disponível em: <<https://graceguevara.files.wordpress.com/2013/09/quijano-anibal->

colonialidad-del-poder-cultura-y-conocimiento-en-amc3a9rica-latina-2000.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.

PINA CABRAL, João de. Crises de fraternidade: literatura e etnicidade no Moçambique pós-colonial. In: Revista *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 11, n. 24, pp. 229-253, jul./dez. 2005.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004

RIBEIRO, António Sousa. A tradução como metáfora da contemporaneidade. Pós-colonialismo, fronteiras e identidades. In: MACEDO, Ana Gabriela; KEATING, Maria Eduarda. *Colóquio de outono. Estudos da tradução. Estudos pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho, 2005.

RIBEIRO, Margarida C. Outros poderes, outros conhecimentos – Ana Paula Tavares responde a Luís de Camões. In: Revista *Gragoatá*, Niterói, ano 12, n. 24, pp.89-99. 1º semestre de 2008.

SAID, Edward. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In: *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. 2002. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf>. Acesso em: 16 set. 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SAÚTE, Nelson. Escrever e (Sobre) Viver em Moçambique. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; MENEZES, Maria Paula (Org.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

SCHMIDT, Simone Pereira. Com o exílio na pele. In: COSTA, Claudia de Lima; _____. *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004.

SCHMIDT, Simone Pereira. *Onde está o sujeito pós-colonial?* Algumas reflexões sobre o espaço e a condição pós-colonial na literatura angolana. In: Revista *Abril*, Niterói. v. 2, n. 2, p.136-147. 2009.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos*. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50041/54169>>. Acesso em: 01 out. 2014.

SHOHAT, Ella. Estudos de área, estudos de gênero e as cartografias do conhecimento. In: COSTA, Claudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004. p.19-29.

SILVA, Alberto da Costa e. *A África explicada aos meus filhos*. Rio de janeiro: Agir, 2008.

SILVA, Ana Claudia. *O rio e a casa: imagens do tempo na ficção de Mia Couto [on-line]*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/sx4bj>>. Acesso em: 22 out. 2014.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. Org. Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Boitempo, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.